اُردو فکشن
تنقید اور تجزیہ
ڈاکٹر صغیر افراہیم

اُردو فکشن
تنقید اور تجزیہ

ڈاکٹر صغیر افراہیم

ملنے کا پتہ

ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ علی گڑھ

کتاب : اردو فکشن :تنقید اور تجزیہ

ناشر/مصنف : ڈاکٹر صغیر افراہیم

پتہ : ریڈر، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

سالِ اشاعت : ۲۰۰۳ء

تعداد : پانچ سو

قیمت : دوسو روپے

کمپوزنگ : حسان احمد القاسمی

طباعت : مسلم ایجوکیشنل پریس، بنی اسرائیلان علی گڑھ فون نمبر 2522887

تقسیم کار : ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ

Name of Book : *Urdu Fiction; Tanqeed Aur Tajziya*

Author & Publishur : Dr. Saghir Afraheim

Edition : 2003

Price : Rs. 200/=

Distributors : Educational Book House,
Muslim University Market,
Aligarh. Phon No 2701068

انتساب

پروفیسر سید وقار حسین

کے

نام

ع   ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

"یہ کتاب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ، علی گڑھ کے مالی تعاون سے شائع ہوئی۔"

ترتیبِ مضامین

(ب)

حرفِ اوّل

خارجی کائنات کے مانوس مظاہر اور دیگر نوامیس فطرت کی مرتعش موجودگی ادب علی الخصوص ناول میں روزمرہ کی زندگی کا گہرا التباس پیدا کردیتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اسے حقیقت کا ترجمان یا عکاس گردانا جاتا ہے۔ فکشن کے موضوعات اور کرداروں کی عام زندگی کے مظاہر اور واقعات سے تطبیق کی تلاش تنقید کا بنیادی وظیفہ سمجھا جاتا ہے۔ اردو میں مروجہ فکشن تنقید بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر، موضوعات کی تلخیص Paraphrasing سے اپنا سروکار رکھتی ہے اور کرداروں کی روایتی تقسیم مثلاً Flat اور Round اور مکالموں کے حوالوں سے فنی تعیین قدر کا فریضہ انجام دیتی ہے۔۔ فکشن تنقید متن کے مرتکز آمیز مطالعے، راوی، نقطۂ نظر (Point of View) اور بیانات کے دیگر حوالوں کو کم ہی درخور اعتنا سمجھتی ہے۔ فکشن تنقید اصلاً Narratology یعنی بیانیہ کی تعبیر وتشریح کو اپنا بنیادی ہدف تصور کرتی ہے۔ بیانیات ساختیات کی ایک ضمنی شاخ ہے جس میں ادبی متون کے اساسی ساختیوں کو مرکز نگاہ بنایا جاتا ہے۔ اس نوع کی تنقید فی الاصل افسانہ یا فکشن میں مندرج واقعات کی ترتیب وتسلسل اور پیٹرن کو موضوع مطالعہ بناتی ہے۔ اردو میں خیال انگیز فکشن تنقید کی مثالیں شاذ ہی ملتی ہیں۔ ''اردو فکشن: تنقید اور تجزیہ'' فکشن کی مروجہ تنقید سے خوشگوار نقطۂ انحراف کی خبر دیتی ہے۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے فکشن تنقید پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کی ہے اور ان کے بعض مضامین ملک کے

مقتدر جرائد مثلاً شاعر، فکر ونظر، جامعہ اور مباحثہ وغیرہ میں شائع ہو کر اہلِ نظر سے خراج تحسین وصول کر چکے ہیں۔

ڈاکٹر صغیر افراہیم کی زیرِ مطالعہ کتاب نہ صرف بعض مشہور ناولوں اور افسانوں کے متون کا خیال انگیز تجزیاتی مطالعہ پیش کرتی ہے بلکہ سید محمد اشرف اور طارق چھتاری کے افسانوں کے امتیازات کو بھی دقتِ نظر کے ساتھ واضح کرتی ہے۔ اُردو کے بعض مشہور افسانوں 'کفن'۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' اور 'ہزار پایہ' کے تجزیے مصنف کی گہری تنقیدی بصیرت پر دال ہیں۔ پریم چند کا شہرہ آفاق افسانہ 'کفن' متعدد ناقدوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے اور اس کی متعدد تعبیریں پیش کی جا چکی ہیں۔ بعض ناقدین کے نزدیک یہ افسانہ Black humour کی بہترین مثال ہے اور بعض کے مطابق 'کفن' خارجی حقیقت نگاری کی اعلیٰ ترین منزل کا اشاریہ ہے کہ یہاں جذباتی ردِ عمل کا بالکل احساس نہیں ہوتا۔ غریبی کی سطح کے نیچے زندگی گذارنے والوں کے لیے زندہ رہنا ہی بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور اُن کے نزدیک رشتے ناطوں کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ اِس لحاظ سے پریم چند کا یہ افسانہ اخراج بشریت Dehumanisation کا استعارہ بن جاتا ہے۔ صغیر افراہیم نے ان آراء سے صرف نظر کرتے ہوئے 'کفن' کی معنویت اس کے نسوانی کردار ''بدھیا'' کے حوالہ سے اُجاگر کی ہے۔ نقادوں نے ''بدھیا'' کے کردار پر بہت کم توجہ دی ہے۔ مصنف کے مطابق ''کہانی کے سارے تانے بانے اسی عورت کے گرد بنے گئے ہیں جب کہ اس کا عملی وجود کہیں نظر نہیں آتا، صرف اس کی دلخراش چیخیں سنائی دیتی ہیں۔ بدھیا افسانہ کا اہم ترین کردار ہے۔ اس کی موت کے بعد بھی، اس کا تعلق بدستور افسانہ سے قائم رہتا ہے اور اس تعلق سے تمام تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔ بدھیا کی موت نے دونوں کرداروں کو متحرک کر دیا ہے۔ اس کی زندگی میں صرف باتیں بنانے والے اس کے مرنے کے بعد اتنے چاق و چوبند ہو جاتے ہیں کہ ایک گھنٹہ کے اندر پانچ روپے کی رقم چندہ سے جمع کر لیتے ہیں۔'' بدھیا کا کردار اصلاً بیانیہ کی رفتار میں تغیر کا اشاریہ ہے اور

صغیر افراہیم نے بجا طور پر بدھیا کے کردار کو کفن کی تفہیم کا مرکزی حوالہ قرار دیا ہے۔ بعض کردار بیانیہ کی رفتار میں تبدیلی کو خاطر نشان کرتے ہیں ۔اور اسے ژاں زینت (Gerard Genette) نے اپنی مشہور کتاب Narrative Discourse میں Anisochrony سے تعبیر کیا ہے۔

خالدہ حسین کے معروف افسانے ''ہزار پایہ'' کے دو تجزیے اس کتاب میں شامل ہے۔ پہلے تجزیے میں افسانہ کے سیاسی اور سماجی مضمرات کو واضح کیا گیا ہے جو قاری کو کسی نئے حسیاتی منطقے سے روشناس نہیں کرتا تاہم دوسرا تجزیہ بہت اہم ہے۔ صغیر افراہیم کا خیال ہے کہ ہزار پایہ اصلاً معنیاتی خلا Semantic Void کی کہانی ہے جو اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ زبان اظہار کا کوئی شفاف ذریعہ نہیں ہے بلکہ زبان اصلاً اظہار اور اخفا ایک لامتناہی سلسلے کو برانگیخت کرتی ہے اور یہ صرف اسماء پر مشتمل نہیں ہوتی ۔ بقول مصنف ''آج جب کہ یہ بحث بڑے زور وشور سے ہو رہی کہ زبان انسانی زندگی اور تہذیب کی تشکیل کس طرح کرتی ہے اور کن معنوں میں آدمی زبان کا دست نگر ہے، خالدہ حسین کی تقریباً تیس برس پرانی کہانی ہزار پایہ میں دوبارہ دلچسپی اور معنویت کی از سر نو تلاش کے لیے مناسب وقت ہے لیکن چونکہ اس کہانی کا بنیادی تناظر وجودی ہے اس لیے عصری اور تاریخی توجیہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں غالب نے کہا تھا۔

''میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی''

ہزار پایہ میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلہ سے اس طرح ہوتی ہے گویا کہانی کا تعمیری اصول Deconstruction ہے۔''

اسی طرح ٹوبہ ٹیک سنگھ کا تجزیہ بھی مصنف کے معتدل اور تجزیاتی انداز نقد کا غماز ہے۔ غضنفر اور حسین الحق کے ناولوں کا مطالعہ مصنف کی عصری تخلیقات سے گہری آگہی کو ظاہر کرتا ہے۔ عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی پر طویل مضمون میں موضوع کی تلخیص

سے زیادہ سروکار رکھا گیا ہے گوکہ فنی امتیازات اور کرداروں کے افعال اور اعمال کا معاشرتی تناظر میں مطالعہ خاصا خیال انگیز ہے مصنف نے حسن عسکری کے اجتماعی ناول کے تصور کو بھی موضوع بحث بنایا ہے۔

حصہ 'ب' میں پانچ مضامین افسانہ کے بدلتے ہوئے رنگ، فکشن کی تنقید، اردو فکشن۔ آل احمد سرور کی نظر میں، انیسویں صدی میں اردو ناول اور کہانی کا ارتقائی سفر شامل ہیں۔ان مضامین کی نوعیت جائزے کی ہے ''فکشن کی تنقید'' ایک اچھا تجزیاتی مضمون ہے۔آل احمد سرور کے فکشن سے متعلق نظریات کسی نوع کی تازگی یا بصیرت کا احساس نہیں کراتے۔ صغیر افراہیم نے فکشن سے متعلق سرور صاحب کے نظریات کی شیرازہ بندی کی ہے۔

زیر مطالعہ کتاب مقدمات کی تدوین اور نتائج کے معروضی استخراج کے باعث فکشن تنقید میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتی ہے اور اسے موضوعاتی اور فنی سطح پر ثروت مند بنانے کی لائق تحسین سعی کرتی ہے۔جس کے لیے صغیر افراہیم مبارکباد کے مستحق ہیں۔

شافع قدوائی

صدر،

شعبۂ صحافت وعوامی ترسیل

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

کچھ اِس کتاب کے بارے میں

زیرِ مطالعہ کتاب میرے اُن مضامین کا مجموعہ ہے جن کا تعلق اُردو فکشن کی تنقید اور تجزیے سے ہے۔ اِس سے قبل افسانوی ادب پر مبنی میری تین تنقیدی کتابیں ''پریم چند ــ ایک نقیب''، ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل'' اور ''نثری داستانوں کا سفر'' شائع ہو چکی ہیں۔ پہلی کتاب پریم چند کے فنی اور فکری محرکات کا اِحاطہ کرتی ہے۔ ادبی حلقوں میں پذیرائی کے بعد اِس کا ترمیم شدہ ایڈیشن بھی شائع ہوا ہے اور مادرِ درسگاہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے مالی تعاون سے ہندی میں بھی چھپ چکی ہے۔ دوسری کتاب میں ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۶ء تک کے افسانوں کا جائزہ ہے کہ کس طرح اس پینتیس (۳۵) سالہ دور نے اردو افسانہ کی اساس مضبوط کی اور نئے امکانات کی خبر دی۔ تیسری کتاب اردو ادب کی مختلف اصناف خصوصاً داستان، ناول اور افسانہ کے تجزیاتی مطالعہ پر مشتمل ہے۔ مذکورہ تینوں کتابوں کی طرح زیرِ نظر کتاب بھی افسانوی ادب کے قدیم و جدید اسالیب، اُن کی تفہیم اور تجزیے پر مبنی ہے۔ اِس موقع پر مناسب ہوگا کہ اِس کتاب کے حوالے سے میں مختصراً اپنے تنقیدی اور تجزیاتی موقف کے بارے میں کچھ عرض کردوں۔

ہم سب جانتے ہیں کہ نذیر احمد، راشد الخیری اور پریم چند نے اپنے عہد کے بدلتے ہوئے رُجحانات کو ملحوظ رکھتے ہوئے شہری اور دیہی سماج کو موضوع بنایا۔ اُن کی مثالیت پسندی آدمی کی بُرائی کو نہیں اُس کی اچھائی کو دیکھتی تھی۔ غلاظت، مفلسی اور ناداری میں رہنے کے باوجود انسانی خودداری اور ازلی شرافت قائم و دائم تھی جس کا اظہار یہ ادیب

اپنی تخلیقات میں کرتے تھے۔ ترقی پسندی کے دور میں حقیقت نگاری اردو فکشن کی سب سے مستحکم اور مقبول روایت تھی جس کی مخالفت جدیدیت کے حامیوں نے کی۔ پچھلے چند برسوں میں حقیقت نگاری کو پھر سے اعتبار ملا ہے۔ 'وقت' زندگی اور انسانی معاشرے میں جو تبدیلیاں لایا ہے اُن کا عکس اردو فکشن کی ہیئت و ساخت میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

اسلوب کے اعتبار سے، موضوعات کے اعتبار سے، نظریات کے اعتبار سے دیکھیں تو اردو فکشن میں اصلاح پسندی اور رومانیت کے بعد سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کو فروغ ہوا۔ تقسیم ہند کے گہرے داغ نے ہجرت، بے وطنی، شناخت کے زوال اور ردِ انسانیت کے کرب سے دوچار کیا۔ مارکسیت کی گرفت کمزور ہوئی تو حقیقت نگاری کی روایت جو ایک خاص سماجی اور معاشی نظریے کے تحت معاشرے کو دیکھ رہی تھی اپنا اثر کھونے لگی اور اُس کی جگہ اجنبیت اور تنہائی کے موضوعات نے حاصل کر لی۔ جدیدیت کے اس رُجحان نے انفرادی وجود اور داخلیت کو تخلیق کا مرکزی احساس بنا کر پلاٹ اور کردار کے بغیر افسانے لکھوائے۔ شعور کی رَو اور آزاد تلازمۂ خیال اِن افسانوں کا مخصوص پیرایۂ اظہار بنا۔ بہت جلد علامتی، استعاراتی، تمثیلی اور تجریدی افسانے معاصر فکشن کا نشانِ امتیاز بن گئے۔ نفسیاتی اور اضافی تصورِ وقت اور فلسفۂ وجودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی لیکن جب یہ تجربے اپنے ابہام اور لایعنیت کے باعث قاری، نقاد اور فنکار سب کے لیے تقریباً ناقابلِ فہم اور غیر دلچسپ ہو گئے تو نئی نسل کے کچھ ادیبوں اور افسانہ نویسوں نے کہانی کی بازیافت پر اصرار کیا۔ کچھ بزرگوں نے جواب دیا کہ اچھی کہانی سے کہانی رُخصت ہی کب ہوئی تھی جو اُس کو واپس لانے کے جتن کیے جائیں بلکہ بعض نے تو اِس حد تک کہہ دیا کہ جس کہانی میں کہانی پن نہ ہو وہ کہانی کہلانے کی مستحق ہی نہیں کیوں کہ کہانی کا ''سحر وہ سحر ہے جو ازل سے انسان کو مسحور کرتا چلا آیا ہے اور کرتا رہے گا۔ خواہ اس میں راستہ بھول جانے ہی کا خطرہ کیوں نہ ہو۔ انسان اس کی تلاش میں سرگرداں رہے گا'' (خالدہ حسین، پہچان)۔ لفظ کہانی کے معنی کو لیکر بھی اختلافی بحثوں کی گنجائش ہے۔ غالباً کہانی سے مراد قابلِ فہم اور قدرے منطقی پلاٹ کا وہ تصور تھا جس کا چرچا ارسطو کے وقت سے لیکر آج تک ہوتا آیا ہے۔ گویا کہ کہانی میں نہ

صرف واقعات ہوں بلکہ ان کی ترتیب اور تسلسل سے معنی کی ایسی ترسیل ہو سکے جس میں بیش از بیش پڑھنے والوں کی شرکت کا امکان ہو۔

حقیقت نگاری، رومانیت، مارکسیت، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے بعد لکھنے والوں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی شناخت کے ٹھوس حوالے متعین کریں۔ اِس نسل نے محسوس کیا کہ اگر کل فکشن میں انفرادیت اور انوکھے پن کی تلاش تھی تو آج زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کرنا چاہیے۔ زندگی اور فن دونوں میں نمایاں فرق آچکا ہے اور یہ فرق فکشن کے اسالیب میں بھی منعکس ہو کر رہے گا۔ مذکورہ رجحان کے نمائندوں نے ترقی پسندوں کی یک رُخی حقیقت نگاری سے اجتناب کیا اور جدیدیت کی ابہام پسندی اور تجریدیت سے بھی دامن بچایا۔ البتہ دونوں اسالیب کے بہتر عناصر کو قبول کرنے میں پس و پیش نہیں کیا۔ اِس کسبِ فیض کی وجہ سے کہانی میں کہانی پن کی واپسی ہوئی اور تمثیلی پیرائے کو وسعت ملی۔ شہر، قصبہ اور دیہات کی نمائندگی کل بھی تھی اور آج بھی ہے۔ آج کے افسانہ نویس یا ناول نگار نے فرق یہ کیا کہ وہ اپنے اطراف کی زندگی میں اُسی قدر شامل ہو گیا جس قدر کہ اُس کے کردار۔ اُس نے فرد کی ذاتی سوچ اور نجی مجبوری کو اِس طرح پیش کرنے کی کوشش کی کہ ہمارا پورا سیاسی اور سماجی نظام کہانی کی گرفت میں آسکے۔ اور پھر اُس نے باریک بینی سے اِس نظام کو تہہ در تہہ سمجھنے اور اپنے فن کے لوازم کے ساتھ حاصل شدہ بصیرت کو پڑھنے والے تک پہنچانے کا جتن کیا۔ اِس مقصد کے حصول کے لیے افسانہ لکھنے والوں نے تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کو اِس طرح برتا کہ وہ خارج سے مُسلّط کی ہوئی نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے نکل کر اور باہم دگر مربوط ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں۔ اِس کاوش کی بدولت جدید فکشن کا ایک ایسا پیرائیہ اظہار وجود میں آچکا ہے جس میں قوتِ بیان بھی ہے اور تخئیل کی جدّت بھی۔ اسی وجہ سے آج اردو فکشن کو مقبولیت بھی حاصل ہے اور اعتبار بھی۔ اور شائد یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید افسانوی تخلیقات پر میں نے زیادہ توجہ دی ہے۔ جب یہ سلسلہ دراز ہونے لگا تو کچھ مضامین اِس بنا پر روک لیے کہ ذہن میں معاصر اردو فکشن کے مقام اور مرتبہ کے تعین کا ایک اور خاکہ بننا شروع ہو گیا۔ لہٰذا مذکورہ

کتاب کی اِس پہلی جلد میں قدیم کہانی، ناول اور افسانے کے مختلف رُجحانات پر مضامین شامل کر کے مسودہ کو مالی امداد کے لیے فیکلٹی آف آرٹس، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے دفتر میں جمع کر دیا۔

میں پروفیسر جعفر رضا زیدی، سابق ڈین فیکلٹی آف آرٹس، اور موجودہ ڈین پروفیسر آذرمیدخت صفوی کا مرہونِ منت ہوں کہ جن کی مہربان نگاہِ نقد نے اِس مسودے کو اشاعت کے لیے پسند کیا اور مالی امداد کی منظوری دی۔

میں تہہ دل سے شکر گذار ہوں پروفیسر سید وقار حسین، پروفیسر خورشید احمد اور جناب شافع قدوائی کا جن کے مشورے جدید فکشن کی شناخت اور تشریح میں میرے لیے مفید ثابت ہوئے۔ میں اپنی رفیقۂ حیات ڈاکٹر سیما صغیر کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں کہ جنھوں نے اِس کتاب کی تکمیل میں انتہائی خلوص اور انہماک سے میری ہر ممکن مدد کی۔

صغیر افراہیم

Dr. Saghir Afraheim

"GUL-E-AFRAHEIM"

greater Azad Enclave

Near Sunny P.C.O.

Doharra, Aligarh.(U.P.)

Ph. 0571-2720195

Mobile No. 3157696

سید محمد اشرف کا فکشن :
فکری و فنی تناظر

آٹھویں دہائی اُردو فکشن کے لیے فالِ نیک ثابت ہوئی ۔ اس دہائی میں حقیقت نگاری کو پھر سے اعتبار ملا اور افسانہ میں کہانی پن کی واپسی ہوئی ۔ ۱۹۷۵ء کے آس پاس منظرِ عام پر آنے والے افسانہ نویسوں اور ناول نگاروں نے اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر توجہ دی اور کسی دباؤ میں آ کر یا کسی مصلحت کے پیشِ نظر فن پارے تخلیق نہیں کیے بلکہ رائج رویوں سے کسبِ فیض کرتے ہوئے ایک ایسی تخلیقی کائنات آباد کی جس سے اُردو فکشن کے وقار کو اور بھی اعتبار حاصل ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نئی نسل کے یہاں حقیقت نگاری ہے، تمثیل ہے، بیانیہ ہے، منظری اسلوب ہے، فینٹیسی ہے اور سب سے بڑھ کر ان کے یہاں ایک آزاد تخلیقی فضا کا احساس ہوتا ہے — اس عہد کے نہایت اہم اور ممتاز فن کار کا نام ہے سید محمد اشرف۔

بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کی ابتدا پر اشرف المخلوقات کو جس طرح کے مسائل درپیش ہیں اور نت نئی تبدیلیوں کے باعث تہذیب اور ثقافت جس طرح منقلب ہو رہی ہے، سید محمد اشرف نے اپنی تخلیقات میں اس کا فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ انھوں نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں اُن سے متعلق رُونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے

قالب میں ڈھال دیا ہے۔ اُن کے تازہ ترین افسانوی مجموعہ ''بادِ صبا کا انتظار'' کی اشاعت نہ صرف اِس اعتبار سے خوش آئند ہے کہ اِس میں فنکار کا عہد ہر زاویہ سے جھانکتا نظر آتا ہے بلکہ مذکورہ مجموعہ نے فکشن کے نئے امکانات کی خبر بھی دی ہے۔

سید محمد اشرف کی سب سے بڑی فنی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے روایت سے بھر پور آگہی حاصل کی اور ہیئت، مواد اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اُسے فکشن کے قالب میں فنکارانہ شعور کے ساتھ ڈھال دیا ہے۔ وہ نوع بہ نوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ جانور ستان (Bestiary) کو فن کا حصہ بنا کر اُردو فکشن میں ایک نئی جہت بھی پیدا کر رہے ہیں۔ اِس کی واضح مثال ''ڈار سے بچھڑے'' کی لکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں اور ناول ''نمبر دار کا نیلا'' ہے۔ جانوروں کے وسیلے سے انسانی اعمال اور افعال پر تبصرہ کی روایت ہمارے یہاں زمانہ قدیم سے موجود ہے۔ مثلاً ''پنچ تنتر'' (وشنو شرما)، ''جاتک مالا'' (آریہ شور،) ''کدم راؤ پدم راؤ'' (فخر الدین نظامی،) ''خاور نامہ'' (رستمی)، ''مرگاوتی'' (شیخ قطبن)، ''مور نامہ'' (میر تقی میر)، ''فسانہ عجائب'' (رجب علی بیگ سرور) وغیرہ میں جانوروں کی تمثیلی کہانیاں ہیں یعنی جانور تمثیل کے توسط سے انسانی ڈراما پیش کرتے ہیں اور پھر اُن کی زبانی نصیحت آمیز باتیں کہی جاتی ہیں۔ اشرف نے اس نوع کی سہل الحصول تمثیل وضع کرنے سے احتراز کیا ہے۔ انھوں نے اولاً تو واشگاف اخلاقی نقطۂ نظر اختیار نہیں کیا اور دوئم حقیقت میں تمثیل کا التباس پیدا کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال اُن کا ناولٹ ''نمبر دار کا نیلا'' ہے جس میں آہستہ آہستہ ایک ایسی فضا بنتی ہے جو کلائمکس تک پہنچتے پہنچتے دہشت کی شکل اختیار کر لیتی ہے نتیجہ کے طور پر ایک معمولی سا بے ضرر جانور سب کے لیے خطرہ بن جاتا ہے۔ اِس پوری فضا کو خلق کرنے میں اور اُسے کینوس پر پھیلا دینے کے عمل کو وہ اپنے ایک انٹرویو میں بیان کرتے ہیں:

> ''نمبر دار کا نیلا جو ہے اس میں بدن کی لذت سے لے کر سیاست اور سیاست سے لے کر سماج، سماج سے لے کر دیہات کی حالت،

دیہات کی حالت سے لے کر شہر کی منافقت، کتنے موضوعات کا جمگھٹا ہے اور وہ ٹکڑوں میں بیان کی ہوئی کہانی اس انداز کی ہے کہ ایک ٹکڑا دوسرے ٹکڑے سے مختلف ہے۔"

(شعر و حکمت ۳، ۴ دورِ سوم ص ۱۵۵)

پروفیسر خورشید احمد نے اپنے مضمون "معاصر ناول: ہیئت و اسلوب کے چند پہلو" میں اس ناولٹ کی تین نمایاں خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔ پہلی خصوصیت، حقیقت نگاری کی رسومیات سے گریز، دوسرا وصف دخیل راوی کا استعمال اور تیسری صفت پیش کش کا پُر تفنن انداز ــــــ اور اِن اوصاف کے پیشِ نظر انھوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:

"نمبردار کا نیلا میں حقیقت نگاری کی رسومیات سے گریز اور لفظی تفنن پر اصرار اگر ایک طرف اسے قدیم و جدید بیانیے سے الگ کرتا ہے تو دوسری طرف اسے مابعد جدید بیانیے سے قریب تر کرتا ہے۔" (آزادی کے بعد اردو فکشن، مرتبہ ابوالکلام قاسمی۔ ص ۶۹)

بیسویں صدی میں چرند و پرند کے تعلق سے اہم کہانیاں سید محمد اشرف سے پہلے ابوالفضل صدیقی اور رفیق حسین نے بھی لکھی ہیں "ڈار سے بچھڑے" کے فلیپ پر قرۃ العین حیدر اپنی رائے کا اظہار اِن الفاظ میں کرتی ہیں:

"ابوالفضل صدیقی اور سید رفیق حسین کے جنگلوں سے نکل کر ایک پگڈنڈی سید محمد اشرف کے ہولناک جانورستان تک آن پہنچی ہے جس میں انسان اور لکڑ بگھے اور پاگل ہاتھی متبادل حیثیتیں رکھتے ہیں۔"

رفیق حسین سارا زور جانوروں کی نفسیات پر لگاتے ہوئے اس کی مختلف کیفیتوں سے قاری کو مطلع کرتے ہیں اسی لیے اُن کے یہاں جانور شروع سے آخر تک جانور رہتا ہے۔ اُس میں کوئی نمایاں فرق نہیں آتا ہے۔ ابوالفضل نے شکار کے پس منظر میں جانوروں کی جزئیات نگاری پر ساری توجہ صرف کی ہے جب کہ اشرف کی کہانیوں میں جانور انسان کا

یا پھر کبھی کبھی انسان جانور کا اس طرح متبادل بن جاتا ہے گویا دونوں ایک دوسرے کا تکملہ (Completion) کرتے ہوں۔ خاطر نشان رہے کہ فنکار عصرِ حاضر کے فنی تناظر کو پوری طرح ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی بات بے زبانوں کی زبانی نہایت کامیابی سے کہہ جاتا ہے۔ مہدی جعفر اپنے مضمون ''بیسویں صدی میں اردو افسانہ'' میں لکھتے ہیں۔

> ''اشرف کے یہاں صریح اور شفاف علامت سازی ہے۔ انھوں نے اکثر جانوروں کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ جانوروں کا برتاؤ اُن کے یہاں سید رفیق حسین کے سے اصل جانوروں (Bestiary) جیسا نہیں ہوتا، جن کے گرد وہ علامت سازی کرتے ہیں بلکہ ان کی تخلیقات غیر مرئی حقیقتوں کو جانوروں کا تمثیلی روپ دیتی ہیں۔''
>
> (مرتب گوپی چند نارنگ ص ۱۹۳)

سید محمد اشرف پچھلی تین دہائیوں سے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ قدروں کا زوال، تہذیبی بکھراؤ اور رشتوں کا ٹوٹنا بکھرنا اُن کے اہم موضوعات ہیں۔ ۱۹ رکہانیوں پر مشتمل اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ڈار سے بچھڑے'' ۱۹۹۴ء میں چھپا تھا۔ اور دسمبر ۲۰۰۰ء میں نو کہانیوں کی کتاب ''بادِ صبا کا انتظار'' منظرِ عام پر آئی ہے۔ اُن کی تقریباً سبھی کہانیوں میں مانوس حقیقت میں مُستتر ایک ماورائی جہت کی معنویت آشکارا کی گئی ہے۔ حساس قاری کو اُن کی اکثر کہانیوں کی بافت میں درد کی ایک زیریں لہر جاری و ساری نظر آتی ہے۔ ایسی لہر جس کے پیچھے زندگی کی گہری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ اس معنویت کا رشتہ مختلف رنگوں اور مختلف زاویوں سے ہے۔ مجبوری، بے چارگی اور بے بسی کے سبب گھر سے دُور چلا جانے والا انسان ماضی کی کھٹی میٹھی یادوں سے اپنا رشتہ توڑ نہیں پاتا ہے۔ وہ اپنے دوستوں، قریبی رشتہ داروں اور اُن سے وابستہ لمحات کو بھلا نہیں پاتا ہے۔ یادیں اُسے کچوکے لگاتی ہیں اور پلٹ کر جانے کے لیے اُکساتی ہیں اور وہ چاہ کر بھی کچھ کر نہیں پاتا ہے۔ ''ڈار سے بچھڑے'' میں ہندوستان کو چھوڑ کر جانے والا ایک مہاجر اپنے ذہن سے ان یادوں کو محو نہیں کر پاتا جو اُس کے بچپن اور نوجوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں

اُسے بار بار اپنے اور اپنے بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اُکساتی ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار ۱۸ رسال کی عمر میں ہجرت کر جاتا ہے اور تیس سال بیت جانے پر بھی ماضی سے دامن چھڑا نہیں پاتا ہے۔ اُس کی خود کلامی ملاحظہ کریں:

> ''کیا پاکستان آنے کے بعد میرا اُس خطۂ زمین سے کوئی ناطہ نہیں رہا جہاں میرے بچپن نے ممتا کی لوریاں سُنی تھیں، جہاں میرے لڑکپن نے چھوٹے چھوٹے جذبوں سے محبت کرنا سیکھا تھا۔ جہاں میرے عقل و ہوش کے بال و پر نکلے تھے...... تقسیم کی موٹی موٹی لکیروں کے نیچے ان سارے جذبوں کے نقوش چھپ گئے تھے۔ وہ جذبے جو صرف وہیں کا خاصہ ہوتے ہیں جہاں انسان پہلی بار آنکھ کھول کر دیکھتا ہے۔''

اُس کے لیے کبھی تو دھرتی کا لمس کشش کا باعث بنتا ہے تو کبھی بچپن کے دوست یاد آتے ہیں اور کبھی اُن سے وابستہ چھوٹی چھوٹی باتیں اُسے اپنے آبائی وطن آنے پر اُکساتی ہیں مگر وہ ہزار جتن کے باوجود ہندوستان نہیں آنے پاتا ہے۔ ان ہی اضطراب آسا لمحات کے کرب کو افسانہ نگار نے ''ڈار سے بچھڑے'' میں فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی پہلی کہانی ''ساتھی'' بھی اسی کش مکش اور ذہنی انتشار کی غماز ہے۔ یہ کہانی رفاقت کی زائیدہ پابندیوں اور اُس سے لحاتی نجات کی انسانی خواہش کو خاطر نشان کرتی ہے۔ افسانہ نگار کو بیان پر ڈرامائی لمحوں کو گرفت میں لینے اور اُس کے اظہار پر مہارت حاصل ہے اِس لیے اُس نے ''ساتھی'' میں انسانی رشتوں کی اہمیت، نوعیت اور اُن سے پیدا ہونے والا ذہنی و جذباتی سکون، اضطراب اور بے چینی جیسے متضاد کیفیات کو بیک وقت اُجاگر کیا ہے۔ ''ڈار سے بچھڑے'' جنگل، جانور اور شکار کے توسط سے پینٹ کی گئی ہے جس میں چرند و پرند تجسس اور تحیر پیدا کرتے ہیں جب کہ 'ساتھی' انسانی قلب کا آئینہ ہے جس میں وہ اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ دونوں کہانیوں کی پچویشن الگ ہے۔ ان کا برتاؤ بھی جداگانہ ہے لیکن کہیں نہ کہیں قاری کو دونوں کی فضا

میں مماثلت نظر آتی ہے۔ 'ساتھی' کا مرکزی کردار انور ہے۔ اُس کی ملاقات ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جو اُس کے گھر چوری کرنے آتا ہے لیکن اپنی یادوں کو اُس کے ساتھ بانٹنے لگتا ہے۔ پل دو پل کے لیے ہی سہی موانست کا احساس قلب ماہیت پر منتج ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں شریک ہوجاتے ہیں۔ آہستہ آہستہ انور کا ذہنی تناؤ کم ہوجاتا ہے۔ اُس کو سر رکھ کر سونے کے لیے ایک کندھا مل جاتا ہے جہاں وہ سکون سے سوجاتا ہے اور آخر میں پتہ چلتا ہے کہ وہ چور باہر کا کوئی چور نہیں وہ تو انور کا ہمزاد ہے جو اُس کا حال چُرا کر اُس کے ہاتھوں میں اُس کا ماضی تھما دیتا ہے۔ ہمزاد سے انور کی ملاقات خواب میں ہوتی ہے اور خواب میں ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم ہوجاتے ہیں۔ حال، ماضی اور مستقبل میں وقت کی تقسیم بھی تو پابندی کی ایک شکل ہے جس سے انور گریزاں ہے۔

''ساتھی' کا بنیادی موضوع انسان کی خود عائد کردہ پابندیوں سے لمحاتی فرار ہے جسے افسانہ نگار نے بڑے نفسیاتی ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پوری کہانی اپنی ایجازِ بیان کی کرشمہ سازیوں کے ساتھ ساتھ ایک پورے دائروی عمل کے ذریعے اختتام پر پہنچ کر اپنے آغاز سے مل جاتی ہے جیسے کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

''اچانک آنکھ کھلی۔ کوئی کھٹکا ہوا تھا۔ ٹیبل لیپ جلایا''

اور اختتام اس جملہ پر:

''اندر بہت حبس تھا۔ آنکھ کھلی تو باہر آکر بیٹھ گیا.........''

مجموعہ ''بادِ صبا کا انتظار'' کی دوسری کہانی ''چمک'' میں انسانی سرشت میں مضمر خرابی کو طنزیہ پیرایہ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کی تھیم عہدِ حاضر کی بد نیتی، سہل پسندی اور Technical Hand کی پامالی ہے۔ کہانی کے دو مرکزی کردار نورو اور رحمت گو کہ رشتے میں باپ اور بیٹے ہیں لیکن دونوں کے مزاج، عادات و اطوار میں نمایاں فرق ہے۔ باپ جفاکش، بیٹا کاہل اور سہل پسند ہے۔ یہ سادہ بیانیہ کہانی زندگی کے مختلف اور متضاد پہلوؤں کو بتدریج سامنے لاتی ہے۔ افسانہ نگار ہر نئے پہلو کا ذکر چمک کے حوالے سے

کرتا ہے۔ اولاً وہ نورو لوہار کی مُردہ آنکھوں میں چمک کا ذکر کرتا ہے۔ یہ چمک اُس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب نورو کی قبر کے طاق پر مرشد کا شجرۂ طریقت رکھا جاتا ہے جو ایک مخصوص سماجی پس منظر میں بخشش کے لیے لازم سمجھا جاتا ہے۔ اِس طرح کی چمک نورو لوہار کے باپ کی میت کو قبر میں اُتارنے کے بعد تکیے کے فقیر کی آنکھوں میں آئی تھی اور بالکل ایسی ہی چمک اُسے رحمت کی آنکھوں میں اُس وقت نظر آتی ہے جب اُس کی بیوی ٹی۔ بی کے آخری Stage پر ہوتی ہے اور وہ راوی سے اُس کے علاج کا پورا پیسہ یک مشت دے دینے کو کہتا ہے اور پھر راوی کی ''ہاں'' کہنے پر اُس کی آنکھیں چمک اُٹھتی ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ مُردے کی آنکھوں میں چمک اور تکیے کے فقیر کی آنکھوں میں چمک راوی ہی نے محسوس کی تھی اور اب رحمت کی آنکھوں میں چمک بھی راوی ہی محسوس کر رہا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو شائد غلط نہ ہو کہ اردو افسانہ میں تکنیک کے لحاظ سے راوی کی موجودگی کا احساس شروع سے ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہ کر افسانے کی روداد، واقعات اور کرداروں کا بیان کرے البتہ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ راوی خود مصنف نہیں ہوتا، بلکہ یہ کہانی کار کا تخلیق کردہ کردار ہوتا ہے جو نہ صرف اپنے وجود اور رویوں کو ظاہر کرتا ہے بلکہ فن کار کی مشکلات کو حل کرانے میں معاون و مدد گار ہوتا ہے جیسا کہ کہانی چمک میں نظر آتا ہے کہ اصل مسئلہ رحمت اور اُس کے مُردہ باپ کا نہیں ہے بلکہ اُس راوی کا ہے۔ جس کا وژن (Vision) ہر بار آنکھوں میں چمک پیدا ہونے کے الگ الگ اسباب کی شناخت کر لیتا ہے۔

مجموعہ میں شامل تیسری کہانی ''طوفان'' ہے۔ واقعے کو کہانی بنانا ترقی پسندوں کا طرۂ امتیاز تھا۔ جدیدیوں نے اس پر سخت اعتراض کیا تھا۔ سید محمد اشرف نے خارجی حقیقت کو اپنی بعض کہانیوں کی بافت میں شامل کیا ہے۔ ''طوفان'' اِس کی واضح مثال ہے۔ جس میں افسانہ نگار نے اُڑیسہ کے طوفان کے منظر اور پیش منظر کو تخلیقی قوت سے پیش کیا ہے۔ یہ کہانی تین حصّوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّہ میں سمندری طوفان کی آمد اور اُس کے نتیجے میں پھیلنے والی تباہی و بربادی کا ذکر ہے۔ انسان اور حیوان، چرند و پرند، پیڑ

پودے، کھیت کھلیان سب کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر طوفان ختم ہو جاتا ہے۔ کہانی کے دوسرے حصہ میں طوفان کے بعد کے اثرات اور حساب کتاب کا ذکر ہے۔ اندرونِ ملک اور بیرونِ ملک سے آئی امداد اور اُس کے غلط استعمال پر بھرپور طنز ہے۔ مرکزی اور صوبائی سرکاروں کی ایک دوسرے پر الزام تراشی، پیسے کی امداد کا فرضی اعلان، سرکاری اور غیر سرکاری تنظیموں کا صرف نام کے لیے کام کرنا، اِن تمام واقعات اور حالات کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ کہانی کے تیسرے حصہ میں اُس طوفان کا ذکر ہے جس سے انسانی روح گھائل ہوتی ہے مثلاً انسانی لاشوں کا سڑنا، کتوں کی غذا بننا، یتیموں اور لاوارثوں کی بے سروسامانی کی کیفیت کا منظر ــــ یہ سمندری طوفان ہفتہ بھر میں ختم ہو جاتا ہے، اُس کے لگائے زخم پانچ سات سال میں بھر پاتے ہیں لیکن روح کے زخموں کا اندمال نہیں ہو پاتا۔ مذکورہ کہانی میں استحصال کنندہ اور استحصال کا شکار موجود تو دونوں ہیں لیکن استحصال کنندہ چونکہ ظالم کے ساتھ عیار بھی ہے اس لیے وہ وقت اور ضرورت کے مطابق اپنی جون بدلتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔

چوتھی کہانی کا عنوان ''اندھا اونٹ'' ہے۔ وقت ہمیشہ سے ادیبوں اور شاعروں کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ وقت کے لیے اندھے اونٹ کا استعارہ کمیاب ہے۔ وقت کی اذیت ناکی، ستم رانی اور جبر کو اُجاگر کرنے کے لیے اشرف نے یہ استعارہ وضع کیا ہے جو میرے محدود مطالعہ کے مطابق اردو افسانہ میں پہلی مرتبہ استعمال ہوا ہے۔ زیرِ مطالعہ کہانی میں افسانہ نگار نے تمام تر توجہ اِس نفسیاتی عمل پر مرکوز کی ہے کہ خود پسندی انسان کی شخصیت کو کس طرح مجروح کرتی ہے اور اُس کے پورے وجود کو متزلزل کر کے اُسے Complexes کا شکار بنا دیتی ہے۔

سید محمد اشرف کے فکشن کی بافت صاف، شفاف اور تہہ دار ہے۔ اُن کے یہاں قصہ گوئی کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ کلاسیکی کہانی کا شاید کوئی ایسا فنی تقاضا نہیں ہے جسے انھوں نے کسی قدر بدلی اور نکھری ہوئی شکل میں پیش نہ کیا ہو۔ شافع قدوائی ان کی ایجاز بیان کی کرشمہ سازیوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اشرف نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جس کی اپیل Multi-Sensory ہے یعنی ان کا بیانیہ ترقی پسند یا جدید افسانہ نگاروں کی طرح افقی نہیں بلکہ اس کی نوعیت دائروی ہے جس کی وساطت سے اشرف نے حواسِ خمسہ، باصرہ، سامعہ، شامہ اور لامسہ کی بہ یک وقت خاطر خواہ مدارات کا اہتمام کیا ہے۔ اشرف نے روز مرہ کے مانوس حقائق اور واقعات یا وقوعات کے بیان میں بھی Improbable element داخل کیا ہے۔''

(شعر و حکمت، دور سوم کتاب ۳،۴۔ ص ۳۱۸)

پانچویں نمبر پر شامل کہانی ''دُعا'' ایک ایسے بچے کی کہانی ہے جو اپنا سب کچھ چھوڑ کر شہر اس غرض سے آتا ہے کہ ماں، باپ۔ بھائی، بہن کی اعانت کر سکے، انھیں غربت اور ذِلت کے غار سے نکال سکے جیسا کہ وہ خط میں میم صاحب سے لکھواتا ہے:

''یاسمین کو دوپہر میں پڑوس کے برتن مانجھنے مت بھیجئے گا۔ منو کو دھوپ میں مت جانے دیجئے گا۔ دونوں بچوں کا خیال رکھئے گا۔ میں یہاں سے ہر مہینے تنخواہ بھیجتا ہوں تو چھوٹے بھائی بہنوں کو برتن مانجھنے کی کیا ضرورت ہے۔'' ص ۶۱۔۶۲

جس گھر میں وہ چار سال سے کام کر رہا ہے اُسے دل و جان سے اپنا گھر سمجھتے ہوئے تمام ذمہ داریوں کو (جن کا سلسلہ صبح ۵ بجے سے رات کے ۱۲ بجے تک چلتا ہے) خوشی خوشی نبھاتا ہے بلکہ وہاں کے ماحول میں رچ بس جانے کا جتن کرتا ہے لیکن رفتہ رفتہ اُسے اپنے گھر اور مالک کے گھر کا فرق معلوم ہو جاتا ہے اور وہ اپنی حیثیت اور حقیقت کو سمجھ لیتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ احساسِ اجنبیت کم ہونے کے بجائے جب بڑھتا ہے تو مرکزی کردار کی شخصیت ہی بدل جاتی ہے اور طوفان کی آمد پر جب اُس کے مالک اُس سے طوفان روکنے کی دعا مانگنے کو کہتے ہیں تو وہ وظیفہ پڑھنے کے بعد دُعا کے لیے ہاتھ اُٹھا کر طوفان کی شدت کی آرزو کرتا ہے تا کہ سب کچھ تاراج ہو جائے اور اُس کی توہین اور

ذلّت کے ازالہ کی صورت نکل آئے۔

انسانی نفسیات، عمل اور ردِ عمل کے احساس کو اشرف نے مرکزی کردار کے زیرلب کچھ کہنے، دُہرانے یا بڑبڑانے کے عمل سے اُجاگر کیا ہے کیونکہ استحصال کا شکار ہونے والے کے لیے یہ ذہنی تسکین کا موثر وسیلہ ہے۔ پیش کش کا یہ انداز منفرد ہے۔ در اصل مظلوم بچہ بہ وقتِ دُعا چُپ نہیں تھا۔ دُعا تو اُس نے مانگی تھی مگر افسانہ نگار نے یہ واضح نہیں کیا کہ اُس نے دُعا میں کیا مانگا؟ اِس کے باوجود کہانی کا بیانیہ اور لہجہ اشارہ کر رہا ہے کہ مانگنے والے نے وہ مانگا جو گھر والوں کی خواہش نہیں ہے۔ کم بیانی (Under statement) نے افسانہ کے تاثر میں اضافہ کر دیا ہے۔

معصومیت اور تجربے کے تصادم کو اشرف نے کئی کہانیوں میں مرکزیت دی ہے Story of innocence and experience پر مبنی ''دُعا'' بچوں کی نفسیات کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتی ہے کہ کس طرح اِس کہانی کا مرکزی کردار قرب وجوار کے عیارانہ ماحول کو محسوس کرتا ہے۔ دوسروں کے عمل اور اپنے ردِ عمل کو چھپانے اور عیاں کرنے کے عمل سے گزرتا ہے پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے ''لکڑ بگھا چپ ہوگیا'' کے مطالعہ میں جس طرح کردار کے ذہنی تضاد اور تصادم کا ذکر کیا ہے اُس کا اطلاق ''دُعا'' پر بھی اُسی شدت سے ہوتا ہے:

> ''معصومیت اور تجربے کے تصادم پر مبنی افسانوں کا بنیادی امتیاز کسی معصوم بچے کا نفسیاتی اور سماجی ارتقا رہا ہے۔ بچہ چونکہ آفاقی طور پر سادگی، نیکی اور معصومیت کی نمائندگی کرتا ہے، اس لیے اس نوع کے افسانوں کا سارا ارتکاز اِس بات پر ہوتا ہے کہ کسی بچے کی فطری سادگی اور معصومیت دنیاوی تجربات کے ہاتھوں کس طرح مجروح اور صدمات سے دوچار ہوتی ہے۔ کبھی سنِ بلوغ میں پہنچنے سے پہلے اور کبھی لڑکپن کے ابتدائی دنوں میں کم سن بچوں کے ذہن میں موجود دنیا کی پاکیزہ تصویر کس کس طرح متاثر بلکہ مسخ ہونے لگتی

ہے۔اس مسئلے کی پیش کش کے لیے کردار کی داخلی تبدیلیوں کا شعور ناگزیر ہوتا ہے۔ یہی شعور افسانہ نگار کو پختہ کار دنیا اور دنیا کے ہوشیار لوگوں کے طرز زندگی کو سمجھنے کی ترغیب دیتا ہے اور یہی اس کو معصومیت سے دنیاداری تک کے سفر کو طے کرنے میں، بچوں کی نفسیات اور ان کی ذہنی نشو و نما پر فن کارانہ دست رس حاصل کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔اس طرح معصومیت اور تجربے کی کہانی درحقیقت کردار کی کہانی بن جاتی ہے۔''

(شعر و حکمت۔ص۲۹۳۔۲۹۴)

چھٹی کہانی ''بادِ صبا کا انتظار'' ہے جو مجموعہ کا سرنامہ بھی ہے۔اِس کی بُنت میں واقعات اور کرداروں کے عمل اور اُن کے مکالموں میں مکانی اور زمانی ربط نہیں ہے کیونکہ یہاں وقت کی طنابیں پھیلتی اور سکڑتی ہیں۔ اِس پورے فکری اور فنی نظام میں قاری اگر تاریخی حقائق پر نظر رکھتے ہوئے ذہن کے دریچوں کو وا کرے تو پھر اُسے انتشار اور بے ربطی میں گہرا ربط اور نظم دکھائی دے گا اور چھپی ہوئی تہہ در تہہ حقیقتوں کا علم ہوگا۔ مذکورہ کہانی میں ہمیں ایک ایسی مریضہ نظر آتی ہے جو بند کمرے میں گھٹن میں مبتلا ہے۔ حبس کی وجہ سے تلملاتی ہے البتہ شام کو جب ایک جانب کی کھڑکی کھلتی ہے اور اُس سے تازہ ہوا اندر داخل ہوتی ہے تو وہ کچھ دیر کے لیے راحت محسوس کرتی ہے۔اس تبدیلی کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر مشورہ دیتا ہے کہ اگر چاروں طرف کی کھڑکیاں کھول دی جائیں تو تازہ ہوا سے یہ جلد صحت یاب ہو جائے گی۔ بظاہر اس سیدھی سادی کہانی میں ڈاکٹر مریضہ کا واحد علاج کھلی فضا بتاتا ہے کیونکہ بادِ صبا تمام مخلوقات کو راحت، فرحت اور نئی زندگی بخشنے کی صلاحیت رکھتی ہے لیکن اِس کہانی کی باطنی تہوں کو ٹٹولا جائے تو یہ بالواسطہ طور پر اردو زبان کی تاریخ کا تاریخی سفر نظر آتا ہے۔جس کے گرد تنگ نظری کے دائرے سخت ہوتے نظر آتے ہیں اور یہ زبان جو کل سب کی محبوب تھی، ڈر اور سہم کر مریضہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

کہانی میں غیر ضروری بیان سے ممکن حد تک گریز برتا گیا ہے۔ اِس حد تک کہ ہزار سالہ داستان چودہ صفحات میں سما گئی ہے۔ مصنف نے بادِ صبا کو استعارے کے طور پر استعمال کر کے نہ صرف اسے تہذیب و ثقافت اور زبان کا ایک اہم جُزو بتایا ہے بلکہ بڑے فن کارانہ طور سے یہ احساس بھی دلایا ہے کہ ہم اکیسویں صدی میں قدم رکھ رہے ہیں۔ اِس نئے ہزاریے میں ہمیں اپنے ادبی اور تہذیبی رویوں پر از سرِ نو غور کرنا ہوگا۔ تعصب اور تنگ نظری کے بنائے ہوئے بدنما اور بے بنیاد سانچوں کو توڑنا ہوگا جو ہماری فکری آزادی میں مانع ہیں۔ تبھی ہماری لسانی اور تہذیبی وراثت کا تحفظ ممکن ہے۔ کہانی کی زیریں لہروں سے اُبھرنے والا یہ تاثر قاری کو غور و فکر کی دعوت دیتا ہے کہ اگر زبان کو محدود کیا گیا یا اُس کو کھلی ہوا سے محروم رکھا گیا تو یہ بسترِ مرگ پر حسین و جمیل خاتون کی مانند ہوگی۔ اِس طرح کہانی کا رجائی پہلو بھی قابلِ غور ہے کہ مصنف نے ایک تجربہ کار ڈاکٹر کی شکل میں مریضہ یعنی اردو زبان و ثقافت کے مرض کی نہ صرف تشخیص کر دی ہے بلکہ اُس کے اسباب بھی بتا دیے ہیں اور فیصلہ اُس کے لواحقین اور ورثاء پر چھوڑ دیا ہے۔
فن کار نے مریضہ کے بیان میں ایسا رمزی اور تمثیلی پیرائیہ بیان اختیار کیا ہے جو اردو زبان کے مختلف نقش و نگار کو بطریق احسن اُجاگر کرتا ہے۔ مذکورہ مجموعہ کا انتساب اپنے بچوں کے نام کرتے ہوئے افسانہ نگار نے جو یہ دعا کی ہے:

> ''کہ وہ بڑے ہو کر ان کہانیوں کو اسی زبان میں پڑھ سکیں کہ بادِ صبا کے انتظار کی مدّت کچھ تو کم ہو۔''

اس سے بھی اردو زبان کے تئیں مصنف کی بے پناہ محبت کا اظہار ہوتا ہے۔ یوں تو افسانہ نگار اپنے مقصد کو فضا کے ذریعہ ہی واضح کرنے میں کامیاب ہے مگر جہاں کہیں ضرورت ہوئی ہے وہ مکالموں سے بھی گریز نہیں کرتا ہے۔ یہ مکالمے چُست، دُرست اور مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ فضا کو واضح کرنے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ سید محمد اشرف کی اِس ہنرمندی کی بھی داد دینی چاہیے کہ کہانی میں مریضہ کے آقا اور اُس کے رشتہ داروں کا بیان تو ہے مگر ان کا قومی اور لسانی پس منظر واضح نہیں کیا جاتا۔

ساتویں کہانی کا نام ''نجات'' ہے سید محمد اشرف کی اس کہانی کو پڑھ کر پریم چند کا ناول ''گئو دان'' اور اُس کا مرکزی کردار ہوری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ ہوری جو اپنی تمام تر مفلسی اور محرومی کے باوجود زندگی بھر گائے پالنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور بالآخر حالات و حادثات کا شکار ہو کر ٹوٹ جاتا ہے۔ ''دھرم کا رکھوالا'' اُس کی نجات کے لیے 'گئو' کو دان کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ اُس کا کُل اثاثہ چند ٹکوں پر منحصر ہے۔ رسم و رواج کا یہ بھیانک روپ، حساس قاری کو ذہنی اذیت میں مبتلا کرتا ہے کہ جو شخص تمام عمر گائے کے لیے ترستا رہا ہو اور اپنی دیرینہ آرزو دل ہی دل میں لیے ہوئے دنیا سے چل بسا ہو، اُس کی نجات کے لیے گائے کی ''دکھشنا'' لازمی قرار دی جائے تو اُس سے بڑھ کر انسانی زندگی کا المیہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ فنی اور فکری اپروچ کے بدلے ہوئے تناظر میں اشرف اپنی کہانی ''نجات'' میں انسانی زندگی کے المیہ کو ایک اور زاویے سے پیش کرتے ہیں۔ اور وہ زاویہ ایک ایسے شخص کی روداد پر مبنی ہے جو مُفلسی میں پیدا ہوتا ہے، جوانی سے پہلے بڑھاپے کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور آخر کار مر جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں بڑے موثر انداز میں دکھایا ہے کہ وقتاً فوقتاً غریب کو دی جانے والی نصیحتیں سب ایک طرف مگر جب اُس کے پاس پھوٹی کوڑی بھی نہ ہو تو وہ کیا کرے؟ ایوب کی پیدائش کے وقت اُس کے گھر میں چٹانے کے لیے شہد کی ایک بوند یا شکر کے چار دانے یا گُڑ کا ٹکڑا تک نہیں ہوتا۔ ایسے موقع پر بچہ کے لیے ان تمام چیزوں کی کیا اہمیت ہے، والدین سب کچھ جانتے ہوئے بھی مجبور ہیں۔ راوی جو مختلف موقعوں پر اُس کی مدد کرتا ہے مگر جب ایوب نوعمری میں ہی زندگی اور موت کی جنگ میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ موت اُس پر حاوی ہوتی ہے تو راوی آخری لمحات میں قرآن کی آیات پڑھ کر جنت کی آسائشوں کا ذکر کرتا ہے جسے سن کر ایوب محض ایک لفظ 'اونھ' کہہ کر دم توڑ دیتا ہے۔ یہ لفظ 'اونھ' کہانی میں کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔ ایوب کی پیدائش کے وقت جب چچا کو شبراتی کے گھر سے کچھ سامان نہیں ملتا ہے اور وہ صرف بچے کے کان میں اذان دے کر واپس ہونے لگتا ہے تو دودھ کے خالی برتن کو دیکھ کر اُس کے منھ سے

'اونھ' کا لفظ نکلتا ہے دوسری مرتبہ یہ لفظ راوی خود ادا کرتا ہے جب اُسے ایوب کی ماں کے صندوق سے بستہ کا کپڑا نہیں مل پاتا ہے۔ تیسری دفعہ یہ لفظ امام صاحب کے منھ سے سننے کو ملتا ہے جب انھیں ایوب کی ماں کے انتقال پر نئی جانماز نہیں مل پاتی ہے۔ اور آخر میں پوری زندگی مفلسی میں گزارنے کے بعد جب راوی ایوب کو جنت کی آسائشوں کے خواب دکھلاتا ہے تو اُس کے منھ سے بیساختہ 'اونھ' کا لفظ ادا ہوتا ہے جو سعادت حسن منٹو کے افسانہ ''ہتک'' کی 'اونھ' کے بالکل برعکس ہے تاہم یہاں بھی کلمۂ اکتاہٹ 'اونھ' معنی کی کئی تہوں کو کھولتا، اور قاری کو غور وفکر پر مجبور کرتا ہے۔

آٹھویں کہانی ''آخری موڑ'' اِس لحاظ سے دلچسپ ہے کہ زیادہ تر واقعات نیم تاریکی میں، دورانِ سفر ریل گاڑی کے ڈبے میں مکالموں کی صورت میں یا پھر ٹرک سے کچلے ہوئے شخص کے منظر کی آمیزش کی وساطت سے قاری تک پہنچے ہیں مگر کمال یہ ہے کہ مکالموں کے توسط سے منظر نگاری کے عمل کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ دونوں کی آمیزش سے کہانی بخوبی آخری موڑ تک پہنچ جاتی ہے اور اپنا بھرپور تاثر قاری کے ذہن پر چھوڑ جاتی ہے۔ کیونکہ اِسی ''بیان تاثر'' سے کہانی اپنے اصل ہدف کو عبور کر لیتی ہے اور یہ نشانہ ہے کمپیوٹر کے اِس دور میں رشتوں کے بکھراؤ، قدروں کی پامالی اور انسانی بے حسی کا۔ جہاں چچا کی صحت کا نہیں وصیت کا خیال ہے اور یہ دھڑکا کہیں چچا خفا ہو کر اُسے ردّ نہ کرا دیں۔ مذکورہ کہانی میں یہ مراحل اتنی تیزی اور آسانی سے طے ہوتے ہیں کہ افسانہ نگار کی فنی گرفت اور قوتِ مشاہدہ کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ منظر کی اچانک تبدیلی کو اشرف نے اِس کہانی میں ایک فنی حربے کے طور پر نہایت فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ واقعات کا ربط اور تاثر مجروح نہیں ہونے پاتا کیونکہ وہ منظر کو یک لخت بدلنے کے عمل میں حال کو مستقبل سے اور مستقبل کو حال سے مربوط رکھتے ہیں اور اس کے لیے وہ لفظوں کے انتخاب، پچویشن اور اپنے مخصوص اندازِ بیان سے کام لیتے ہیں۔

سید محمد اشرف کی تخلیقات کی یہ بھی ایک بڑی خوبی ہے کہ انھوں نے قصباتی

زندگی، جگمگاتے شہروں اور اُن میں رہنے بسنے والے انسانوں کی کلفتوں کو محسوس کرتے ہوئے روزمرہ کی زندگی کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا ہے جہاں ایک نئی دنیا آباد ہے اور پھر مصنف نے ان حیرت خیزیوں کی متحرک تصویریں بنائی ہیں، تفسیر اور تعبیر بیان کی ہے جس میں معاصر صورتحال اپنی تمام تر صفات کے ساتھ اُبھرتی ہے۔

مجموعہ ''بادِ صبا کا انتظار'' کی سب سے طویل اور آخری کہانی ''تلاشِ رنگِ رائیگاں'' ہے جو ضخامت اور موضوعاتی وسعت کے اعتبار سے کہانی کے حدود کو پار کرتی ہوئی ناولٹ کے دائرے میں آ گئی ہے گو کہ سید محمد اشرف نے اسے اپنے مجموعے میں طویل کہانی کے طور پر ہی شامل کیا ہے شائد اِس وجہ سے کہ اس میں زندگی کے ایک پہلو کی پیش کش اور اُس کے مخصوص رنگ کو نکھارنے پر تمام تر توجہ صرف کی گئی ہے۔ بہر حال اس بحث سے قطع نظر کہ یہ ناولٹ ہے یا طویل افسانہ، ہم فنکار کی بات تسلیم کرتے ہوئے اِس پر افسانے کے لحاظ سے ہی گفتگو کریں گے۔ ۸۹ر صفحات پر مشتمل یہ کہانی فنی اور فکری اعتبار سے نہایت چُست اور دُرست ہے جو قاری کو مسلسل اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔ یہ شکوہ اپنی جگہ حق بجانب کہ دل لگا کر لکھی جانے والی دل کی کہانیاں، اشرف اور اُن کے معاصرین سے پہلے روٹھ چکی تھیں تاہم اِس سے مراد یہ نہیں کہ فکشن کی اِس نئی نسل سے پہلے محبت کی کہانی لکھی نہیں جا رہی تھی۔ ہوا یہ تھا کہ فرائڈ کے اثرات اور تجریدیت کے رُجحان نے محبت کی معصومیت اور اُس کی کیفیت کو دبیز اصلاحات کی تہوں میں گُم کر دیا تھا۔ اشرف نے اِس کمی کو شدت سے محسوس کیا۔ اور اتنے بھرپور انداز میں ایک طویل کہانی خلق کر دی جس میں محبت ہی محبت ہے۔ بچپن سے ادھیڑ عمر تک اُمنگ ہے، جوش ہے، ولولہ ہے، تلاش ہے، جستجو ہے۔ قاری اس سحر انگیز ماحول میں محسوس کرتا ہے کہ بانسری کی تان پر عشق کی شعاعیں رقص کر رہی ہیں اور فضا معطر ہو رہی ہے۔

محبت اور چاہت کی اِس تصویر کو فنکار نے کہانی کے کینوس پر شیشے کے اُس چوکور ٹکڑے کی طرح اُبھارا ہے جو اپنی ست رنگ شعاعوں سے پوری فضا کو منور کرتا ہے۔ اِس وجدانی ماحول میں ارشد تمام عمر ایک خاص رنگ، جذبہ یا محبت کا متلاشی رہتا ہے، وہ

رنگ جو ایک جھما کا مارتا ہوا اُس کی آنکھوں کے سامنے آتا ہے اور سرشاری کی کیفیت پیدا کرتے ہوئے اوجھل ہو جاتا ہے اور اپنے پیچھے کئی سوال چھوڑ جاتا ہے:

''یہ رنگ کون سا ہے۔ یہ اتنی کم دیر کے لیے کیوں سامنے آتا ہے یہ کہاں غائب ہو جاتا ہے۔ اس رنگ سے میرا کیا ناطہ ہے۔'' ص ۱۴۸

زندگی کے ہر موڑ پر ارشد کو ایک لڑکی ملتی ہے جس میں وہ اپنا مخصوص رنگ تلاش کرتا ہے۔ ٹریجڈی یہ ہے کہ جب جب اُسے وہ مخصوص رنگ اپنے قریب، بہت قریب، پھولوں کی مہک کی طرح محسوس ہوا، صبا نے اٹھکھیلیاں شروع کیں اور پھر ہوا کے ایک تیز جھونکے نے فاصلے کو بڑھا دیا۔ اور ارشد ہمیشہ کی طرح دل مسوس کر رہ گیا۔ مثلاً بچپن میں جب وہ اپنی ماں سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ اپنے سبھی بچوں میں اُسے سب سے زیادہ چاہے، پیار کرے اور اُس کا اظہار بھی کرے کیونکہ اُسے یقین ہے کہ وہ اپنی ماں کو سب سے زیادہ چاہتا ہے، اس لیے ماں بھی اس کو اُتنی ہی شدّت سے پیار کرے۔ ماں کے لیے یہ امتیاز اور اعتراف ممکن نہیں اور ارشد کو محبت کی تقسیم گوارا نہیں۔ بچپن کے اِن ہی ایام میں وہ یہ رنگ ارمل میں ڈھونڈتے ہوئے ڈوری لال سے جلن محسوس کرتا ہے لیکن ارمل اپنے پاپا کے ساتھ چلی جاتی ہے اور ارشد اپنی پہلی پسند کا دوپٹہ ہوا میں اُڑتا دیکھتا رہتا ہے اور اُس کے رنگ کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ:

''یہ سفید ہے نہ پیلا نہ سُرخ نہ نیلا۔ یہ سب رنگوں سے مل کر بنا ہوا کوئی رنگ ہے۔''

تبھی تو وہ اُس کی شناخت نہیں کر پاتا ہے۔ جوانی کی طرف پہلا قدم بڑھانے سے پہلے ہی اُسے یہ رنگ غزالہ کے آس پاس نظر آتا ہے اور شائد یہ اُس رنگ کی کشش کا ہی نتیجہ ہے کہ وہ غزالہ کے قریب، بہت قریب پہنچ جاتا ہے، اور سوچتا ہے کہ کھیل کھیل میں غزالہ اتنی زور زور سے سانس کیوں لینے لگتی ہے اور اُس کا چہرہ سُرخ کیوں ہو جاتا ہے؟ اس کھیل کو اُمی کیوں ناپسند کرتی ہیں؟ غزالہ کیوں اُسے اتنا پیار کرتی ہے؟ اور اُس کے

کانوں کی لویں سُرخ ہو کر اندھیرے میں کیوں چمکنے لگتی ہیں؟ اور جب وہ 'بدن سے نکلتی گرمی' اور 'اندر والے کمرے' کی شرارت سے واقف ہو کر شادی کے لیے کہتا ہے تو غزالہ جواب دیتی ہے:

"تم مجھ سے بہت چھوٹے ہو۔ ایک دو سال کا فرق
ہوتا تو ہو جاتی"

موقع کی نزاکت، ارشد کی سنجیدگی اور غزالہ کی غیر سنجیدگی سے قاری سمجھ لیتا ہے کہ یہ انکار محض عمر میں چھوٹا ہونے کی وجہ سے نہیں ہے اور وہ اُس وقت ہیرو کے اور قریب آ جاتا ہے جب ہیرو، یہ جملہ دُہراتا ہے:

"تم بھی دھوکہ دے گئیں غزالہ آپا۔ میں تو سمجھتا تھا کہ
بس تم ہی مجھے ٹوٹ کر چاہتی ہو۔"

اس طرح غزالہ، ارشد کے خوابوں کو چکنا چور کرتی ہوئی ریلوے کے ایک بڑے افسر سے شادی کر لیتی ہے۔

رنگ کی تلاش جاری رہتی ہے، اُس میں بسی بھینی بھینی مہک ہیرو کو عائشہ کے قریب کرتی ہے۔ عائشہ بھی اُسے بہت چاہنے لگتی ہے مگر اپنے پُراسرار بدن کو چھونے سے منع کرتی ہے کیونکہ وہ پہلے ہی سے کسی اور کے ساتھ منسوب کی جا چکی ہے۔ ہوا کے دوش پر سوار، ارشد رنگوں کی تلاش میں بھٹک رہا تھا کہ گیتا نے اُسے احساس دلایا کہ تم بوڑھے ہو رہے ہو۔ اور اُس کے سر سے ایک سفید بال توڑ کر اُس کے سامنے ثبوت کے طور پر پیش کر دیا۔ اُسے مایوسی گیتا سے بھی ہوتی ہے جو اُس کو اس کا اصل روپ دکھا کر جھنجھوڑتی ہے اور وہ بس تلملا کر یہ صدا استنا رہ جاتا ہے "سائیں تیرے کارن چھوڑا شہر بلخ"

یہ بھی کردار جو عمر کے مختلف موڑ پر اُس سے ٹکراتے ہیں، زخموں میں اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں اور اُس کو اُس مقام تک پہنچا دیتے ہیں جہاں وہ اپنا سب کچھ کھو چکا ہوتا ہے۔ زندگی کے اس موڑ پر وہ سوچتا ہے کہ کیا یہ سب کچھ سراب تھا؟ کیا زندگی رائیگاں چلی گئی؟ اور تب گیتا ایک ایک لفظ پر زور دے کر کہتی ہے:

''ارشد بابا۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ ہاں میں تم سے سچ کہہ رہی ہوں۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ نہ تم ارمل کو چاہتے ہو۔ نہ غزالہ آپا کو۔ نہ عشو کو اور نہ ہی مجھے۔ تم بس ایک شخص کو چاہتے ہو۔ تم کو بتادوں کون ہے وہ۔ وہ تم خود ہو ارشد تم خود۔ تم اپنے آپ سے محبت کرتے ہو۔ اور خود اپنی محبت سے محبت کرتے ہو۔'' ص ۱۸۵

جذبات اور احساسات کے لمس سے بھرپور اس نفسیاتی کہانی (ناولٹ) کا مرکزی کردار ارشد جو مختلف عورتوں سے محبت کرتا ہے، وہ دراصل اُن سے نہیں، خود سے محبت کرتا ہے اور شائد اسی لیے اِس کہانی کا عنوان تلاش رنگِ رائیگاں رکھا گیا ہے کہ اپنے سے عشق تو نرگسیت ہے اور آرزوئے محبت، محبت نہیں بلکہ نرگسیت ہے جو اصلاً رنگِ رائیگاں ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اشرف کا فکری اور فنی کینوس بہت وسیع ہے۔!

۱۔ ان کی کہانیوں میں معاصر حقیقت کا ایسا رویا (Vision) خلق کیا گیا ہے جس میں ماورائیت کی ایک جہت بھی منتشر ہوتی ہے۔

۲۔ ان کی بیشتر کہانیوں میں واقعہ گہرے تجربے کے طور پر اُبھرتا ہے اور وقوعہ کے فوری پن (Immediacy) کا تاثر زائل ہو جاتا ہے۔

۳۔ انھوں نے اپنی کہانیوں کی بنیاد Storyline پر استوار کی ہے اور وقوعات کی کثرت کے حوالے سے داخلی اور خارجی حقیقت کو باہم آمیز کیا ہے۔

۴۔ تجربے کے اکہرے پن، سپاٹ بیانیہ اور ابہام سے گریز کرتے ہوئے انھوں نے اپنی تخلیقات میں ایسے عناصر کو جگہ دی ہے جو مفہوم کی کئی سطحیں پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

۵۔ اُنھیں بیان پر فنکارانہ دسترس حاصل ہے لہٰذا تحریر کا ہر جملہ قاری کو نئے حسیاتی منطقے سے روشناس کراتا ہے۔

۶۔ مکالموں کا تفاعل، واقعہ یا صورتحال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسیاتی اور

جذباتی تاثر کی شدت میں اضافہ کرنے کا ہے۔

۷۔ اُن کے یہاں بیانیہ، تمثیلی اور استعاراتی طرز اظہار کو باہم آمیز کرنے کی مثالیں ملتی ہیں جس کی وجہ سے کہانی کی خواندگی پذیری (Readibility) بڑھ جاتی ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی تمام کہانیاں اور بحیثیت مجموعی اشرف کی زیادہ تر کہانیاں ماضی سے گریزاں تو نہیں ہیں لیکن اتنا احساس ضرور ہوتا ہے کہ وہ ماضی اور اُس کے تمام عوامل وعناصر کا بڑی خوبصورتی سے تجربہ کرنے اور اُس کا محاسبہ کرنے کے اہل ہیں۔فن کاری یہی ہے کہ فن کار گزرے ہوئے کل، لمحۂ موجود اور لمحہ آئندہ کے درمیان اپنی تخلیقی ہنر مندی سے مشاہداتی سطح پر تفہیم کی نئی راہیں ہموار کرے اور معنیاتی سطح پر حرفِ ربط کا فریضہ بھی انجام دے۔سید محمد اشرف کی کہانیاں یقیناً اِن دو تخلیقی تقاضوں کی تکمیل کی طرف لگاتار مائل ہیں جو ان کے ناقابلِ فراموش ہوتے جانے کا اشاریہ بھی ہے اور عصرِ حاضر کے بڑے فن کار ہونے کی علامت بھی۔

☆☆☆

طارق چھتاری کا افسانوی سفر

طارق چھتاری (محمد طارق) یکم اکتوبر ۱۹۵۴ء میں قصبہ چھتاری، ضلع بُلند شہر میں پیدا ہوئے۔ والد غلام محمد، دادا عبدالعزیز اور دادا کے بڑے بھائی جعفر علی، طارق چھتاری کو بے حد عزیز رکھتے تھے۔ موصوف کے والد (غلام محمد) خاندان میں اکلوتی اولاد ہونے کا فائدہ اُٹھاتے ہوئے تمام ذمہ داریوں سے آزاد تھے۔ اس لئے اُن کے دادا یا بڑے دادا جولاولد تھے اُن پر ہی گھر باہر کی تمام ذمہ داریاں تھیں۔

علی گڑھ سے ملحق قصبہ چھتاری شروع سے علمی، ادبی اور مذہبی سرگرمیوں کی وجہ سے مردم خیز خطّہ رہا ہے لیکن اُن کے دادا کا خواب انھیں باغِ سرسید میں شامل کرنے کا تھا لہٰذا ۱۹۶۶ء میں وہ انھیں منٹو سرکل (سیدنا طاہر سیف الدین ہائی اسکول) میں آٹھویں جماعت میں داخل کرا گئے۔ زمین جائداد کے تعلق سے کوئی نہ کوئی بہانہ نکال کر وہ انھیں دیکھنے کے لئے خان زماں ہوسٹل کے کمرہ نمبر ۱۶ میں برابر آتے رہتے اور کھانے پینے کا معقول بندوبست کراتے بلکہ ڈائننگ ہال اور دُکاندار (جئے جوان جئے کسان، واقع پُرانی چنگی، انوپ شہر روڈ، جہاں اس وقت صرف دودھ اور برفی ملتی تھی) دونوں کو اس سلسلہ میں تاکید کر کے جاتے، خاص طور سے دودھ پینے پر زور دیتے اور اُس کے فوائد گنواتے۔ طارق چھتاری اس کے برعکس عمل کرتے اور دُکاندار سے ہمیشہ دودھ کے عوض مٹھائی کھاتے اور میٹھی باتیں کرتے۔ اُن کے دادا ڈائننگ ہال کے کھانے سے مطمئن نہیں تھے اس لئے ۱۹۷۰ء میں انھوں نے 'لالہ رُخ' (اکبر مارکیٹ) کے پاس ایک

مکان کرایہ پر لے لیا۔ یہاں طارق چھتاری اپنی دادی (دادا کی بیوہ بہن) کے ہاتھوں گھر کا پکا کھانا کھاتے رہے لیکن کچھ دنوں کے بعد ہی اچانک اُن کے والد کا انتقال ہو گیا جن کی عمر مشکل سے سینتیس ۳۷ سال تھی۔ طارق چھتاری ابھی اس سانحہ سے اُبھرنے بھی نہیں پائے تھے کہ دادا بھی اس دُنیا سے چل بسے۔ وہ اُس وقت سائنس کے طالب علم تھے۔ اس صدمے نے اُنھیں ذہنی طور پر اس لائق نہیں رکھا تھا کہ وہ امتحان میں شریک ہو سکتے۔ اگلے سال وہ کسی طرح اپنے تعلیمی سال کو جاری رکھنے کے جتن کر رہے تھے کہ بڑے دادا بھی جو اپنے چھوٹے بھائی اور اکلوتے بھتیجے کی جُدائی کو برداشت نہیں کر سکے تھے، طارق چھتاری کو یک وتنہا چھوڑ کر اُن سے جا ملے۔ اس سانحہ کے بعد وہ کتابوں کے بجائے خسرہ کھتونی لئے ضلع بلند شہر کی تحصیل خورجہ میں قانون گو کے دفتر کے چکّر لگانے لگے۔ داخل خارج کرانے سے وابستہ مسائل نے اُنھیں نوعمری میں ہی زندگی کے بہت سے معاملات سے واقف تو کرا دیا لیکن وہ اس سال بھی امتحان نہیں دے سکے کہ دادی بھی جو اُن کے ساتھ رہتی تھیں، اللہ کو پیاری ہو گئیں۔ ایسی صورت میں طارق چھتاری نے ہوسٹل کا رُخ کیا۔ وقار الملک ہال کا جمال ہوسٹل الاٹ ہوا مگر احباب کے اصرار پر وہ مزمل ہوسٹل میں رہے۔ چند ماہ بعد ممتاز ہوسٹل (آفتاب ہال) آ گئے اور سائنس کو چھوڑ کر آرٹس میں داخلہ لے لیا۔ پہلے وہ ممتاز ہوسٹل کے کمرہ نمبر ۶ میں، پھر ۱۵ میں رہے۔ یہ کمرہ اُنھیں اس لئے بھی عزیز تھا کہ اس میں کئی سال تک علی سردار جعفری رہے تھے۔ اور اب ان کا بھتیجا پرویز جعفری اُن کا روم پارٹنر تھا۔

طارق چھتاری کا افسانوی سفر ۱۹۷۵ء سے شروع ہوتا ہے۔ اسی سال مادرِ درسگاہ، علی گڑھ میں میرا بی۔ اے (آنرز، انگلش) میں داخلہ ہوا۔ اور رہائش کے لئے ممتاز ہوسٹل کا کمرہ نمبر ۴۲ الاٹ ہوا، جہاں میرے بیک روم پارٹنر کبیر احمد صاحب تھے۔ موسمِ سرما کی تعطیل کے بعد روم نمبر ۳۸ میں آ گیا اور پھر یہیں میں نے اپنے سینئر ساتھیوں کے ساتھ طارق چھتاری کا پہلا افسانہ ''تین سال'' سنا تھا۔

ممتاز ہوسٹل ادبی سرگرمیوں کے لحاظ سے ہمیشہ ممتاز رہا ہے۔ ہمارے عہد میں

بھی اس کی تینوں وِنگس میں الگ الگ ہلچل رہا کرتی تھی اور کیمپس میں یہ تین مختلف صفات سے جانی جاتی تھیں جیسے پہلی وِنگ جو روم نمبر ایک سے روم نمبر ۱۷ پر مشتمل تھی، بگڑی ہوئی مگر ادبی وِنگ کہلاتی تھی۔ طارق صاحب اسی ونگ میں رہتے تھے۔ اُن کے روم پارٹنر پرویز جعفری اور کفیل احمد تھے۔ کفیل احمد سائنس کے طالب علم تھے مگر بلا کا ادبی ذوق رکھتے تھے۔ پرویز جعفری جو اشعار کہتے یا گنگناتے وہ کفیل صاحب کے حافظے میں محفوظ ہو جاتے اور پھر بیت بازی میں وہ بازی مار لے جاتے۔

ممتاز ہوسٹل کی دوسری وِنگ (روم نمبر ۱۸ سے روم نمبر ۲۹ تک) کھانے پینے اور مست رہنے والوں کی کہلاتی تھی۔ ڈائننگ ہال اسی ونگ میں تھا۔ اور تبلیغی جماعت کا مرکز بھی یہیں ہوا کرتا تھا۔ تیسری وِنگ جس میں، میں رہتا تھا، انجینئرس ونگ کہلاتی تھی کیونکہ انجینئرنگ کے بیشتر طلباء اسی وِنگ میں رہتے تھے۔ یہ وِنگ دیر رات تک جاگتی رہتی تھی حالانکہ اسی وِنگ کا ایک طالب علم (عتیق احمد) مؤذن کے جاگنے سے قبل فجر کی اذان دے دیا کرتا تھا۔

۱۹۷۵ء جاتے جاتے طارق چھتاری کو نوید مسرت کی اطلاع دے گیا۔ آناً فاناً یہ خبر دوستوں میں پھیل گئی کہ عربی کے مشہور عالم، محقق اور نقاد پروفیسر مختار الدین احمد آرزو کی بیٹی یاسمین سے اُن کا نکاح ہو گیا ہے۔ آرزو صاحب اُس زمانے میں ڈین فیکلٹی آف آرٹس تھے اور ہمارے ہوسٹل سے تھوڑے ہی فاصلہ پر، تاروالے بنگلے کے شبلی روڈ پر رہتے تھے۔ اُن کے مکان کے سامنے پروفیسر آل احمد سرور کی رہائش گاہ تھی۔ اِن مہکتے ہوئے ایّام میں طارق چھتاری نے ہوسٹل تقریباً چھوڑ دیا لیکن ادبی محفلوں میں اُسی طرح برابر شریک رہتے بلکہ محفل کی روح ہوتے۔ اُن کا دوسرا افسانہ ''دس بیگھے کھیت'' ہے جسے انھوں نے ۱۹۷۶ء میں قلم بند کیا، اور 'سنڈے کلب' میں پڑھا۔ سنڈے کلب کی بیشتر محفلیں ڈاکٹر نعیم احمد اور قاضی عبدالستار صاحب کی رہائش گاہ پر ہوتی تھیں۔ بعد میں اُن کی کئی کہانیاں ہم لوگوں نے 'کارواں کلب' میں سُنیں۔ کارواں کلب کی نشستیں پہلے ''بال برادری'' پھر سلیمان ہال کے سامنے، انوپ شہر روڈ پر، پروفیسر محمد حاذق کی کوٹھی ''الحمرا''

میں ہونے لگیں۔ ان محفلوں میں شارق ادیب، آشفتہ چنگیزی، خورشید احمد، سید محمد اشرف، سبطین اخگر، مہتاب حیدر نقوی، علی امیر، نسیم صدیقی، کفیل احمد، غضنفر، اسعد بدایونی، ابن کنول، طارق سعید، غیاث الرحمن، اظہار ندیم وغیرہ شرکت کرتے اور ہم سب دل کھول کر اُن کے افسانوں پر تبصرہ کرتے۔ اسی زمانے میں (۱۹۷۷ء) اُستاد محترم پروفیسر قاضی عبدالستار نے "اردو فکشن" پر ایک بہت بڑا سیمنار کرانے کا اعلان کردیا۔ ہم سب اس کی تیاریوں میں لگ گئے۔ اے۔ایم۔یو۔ اسٹاف کلب میں یہ دو روزہ سیمنار رہوا، اور بہت کامیاب رہا، ملک بھر سے آئے مہمان افسانہ نگاروں کے ساتھ ہم لوگوں نے کئی دن گذارے۔ اقبال متین، اقبال مجید، غیاث احمد گدی، عابد سہیل، انور عظیم وغیرہ نے قاضی صاحب کی سرپرستی میں پروان چڑھنے والی نئی نسل کے افسانہ نگاروں کی تخلیقات سُنیں۔ میں نے بھی اپنا افسانہ "ننگا بادشاہ" پڑھا۔ (یہ افسانہ ۱۹۸۰ء میں ماہنامہ افکار، کراچی میں شائع ہوا)۔ اِس رنگارنگ ادبی محفل میں طارق چھتاری کا افسانہ "آدھی سیڑھیاں" بہت پسند کیا گیا۔

۱۹۷۷ء میں طارق چھتاری نے بی۔اے (آنرز) اور ۱۹۷۹ء میں اُردو سے ایم۔اے۔ کیا۔ اور جدید اُردو، ہندی افسانے پر تحقیق مقالہ لکھنے کے لئے کمر بستہ ہوگئے۔ یہ مقالہ وہ پروفیسر نورالحسن نقوی کی نگرانی میں مکمل کر رہے تھے کہ ۱۹۸۴ء میں آل انڈیا ریڈیو میں بحیثیت پروگرام ایکزیکیٹیو اُن کا تقرر ہوگیا۔ دسمبر ۱۹۸۵ء میں انھوں نے اپنا تحقیقی مقالہ مادرِ درسگاہ میں جمع کیا اور اگلے سال (۱۹۸۶ء) انھیں پی۔ایچ۔ ڈی۔ کی ڈگری ایوارڈ ہوئی۔ ۹ر سال آکاش وانی سے وابستہ رہنے کے بعد ۱۸ر فروری ۱۹۹۳ء میں شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں بحیثیت لیکچرر اُن کی واپسی ہوئی لیکن اِس عرصہ میں وہ کبھی اپنے خوابوں کے مسکن، علی گڑھ سے دُور نہیں رہے۔ اس کی بھینی بھینی مہک اُن کی کہانیوں میں رچی بسی ہے۔

طارق چھتاری ہمارے دور کے ممتاز افسانہ نگار اور سنجیدہ نقاد ہیں۔ کئی کہانیوں کے اچھے تجزیے کیے ہیں۔ افسانہ نگاری اور مابعد جدید افسانہ پر فکر انگیز مضامین لکھے ہیں۔

اُن کا تحقیقی کام جدید اردو، ہندی افسانے پر سند کی حیثیت رکھتا ہے لیکن اُن کی شہرت کا اصل باعث افسانہ نگاری ہے۔ انھوں نے اپنے ستائیس سالہ ادبی سفر میں مشکل سے پچیس تیس کہانیاں لکھی ہیں جس کا انتخاب اگست ۲۰۰۱ء میں ''باغ کا دروازہ'' کی شکل میں سامنے آیا ہے جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ افسانہ نگار موضوعات کے انتخاب اور کسی اچھوتے پہلو کی تلاش میں نہایت احتیاط سے کام لیتا ہے۔ یہ مجموعہ ۱۹ رکہانیوں پر مشتمل ہے۔ ترتیب کے اعتبار سے پہلی کہانی Latest ہے کیونکہ یہ ۲۰۰۰ء میں لکھی گئی ہے۔ جبکہ آخری کہانی ۱۹۷۹ء کی ہے۔ ترتیب زمانی نہیں ہے۔ قصبہ، دیہات اور شہر کی تخصیص کے اعتبار سے بھی نہیں ہے۔ ویسے بھی اس کی ذمہ داری فنکار نے نہیں لی ہے۔ میرے اپنے خیال میں شائد قاری کی دلچسپی اور ذہنی مشق کو ملحوظ رکھا گیا ہے تا کہ وہ یکساں موضوع اور ایک جیسے ماحول سے اُکتا نہ سکے۔ اس طرح ترتیب میں تنوع کا اظہار ہے اور انتخاب بہت خوب ہے۔

''باغ کا دروازہ'' کا آغاز ''دھوئیں کے تار'' سے ہوتا ہے۔ یہ کہانی آج کے رومانی ماحول کی عکاس نہیں ہے بلکہ محبت کی روح کے مفہوم کو سمجھانے کی ایک کامیاب کوشش ہے کہ ہجر میں ہی عشق کی تکمیل ہے۔ بظاہر ''دھوئیں کے تار'' میں ایسا لگتا ہے کہ چاہت پر طنز کیا جا رہا ہے لیکن اختتام بتاتا ہے کہ عشق عرفان کی وہ منزل ہے جہاں تک پہنچنا مشکل ہے اور عاشق جب اُس مقام پر پہنچ جاتا ہے تو پھر وصال کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے جیسا کہ کہانی کے آخر میں رعنا اور سمیر کے بیچ شیراز کی آمد حسد کی شکل نہ لے کر چاہت کی دلیل بن جاتی ہے اور شیراز کے ساتھ جاتے ہوئے رعنا جب سمیر کی طرف پلٹ کر دیکھتی ہے تو یہی ہجر دراصل اُن کے عشق کی تکمیل ثابت ہوتا ہے:

> ''رعنا کا مڑ کر دیکھنا تھا کہ سمیر نے مسکراتے ہوئے آسمان پر نظر ڈالی اور فضا میں دونوں ہاتھ پھیلا دیے۔ وہ خوشی سے جھوم رہا تھا اور آسمان سے موتیوں کی بارش ہو رہی تھی۔ اس نے محسوس کیا کہ وہ آسمان سے برسنے والے موتیوں کو دھوئیں کے تار میں ایک ایک کر کے پروتا چلا جا رہا ہے۔'' ص ۲۰

دوسری کہانی ''آن بان'' ہے جو قدروں کے زوال، جھوٹے کرّ و فر اور اُس کے سائے میں پروان چڑھنے والے رسم و رواج کی عکاس ہے لیکن انھوں نے پریم چند کی طرح راجپوتوں کی حمیت و غیرت اور شجاعت و بہادری کے اوصاف نہیں گنائے ہیں بلکہ راجپوتانے کو ایک الگ زاویے سے دیکھا ہے اور اُن کی نفسیاتی شخصیت کو مدنظر رکھا ہے کہ زمانہ جھوٹی آن بان کی عینک لگا کر اخلاق کے سیدھے راستے پر چلنے والے شخص کا کیا حشر کرتا ہے۔ اِس کا اظہار کہانی میں ہری سنگھ کے ساتھ ٹھاکر نیک سنگھ کے رویّہ سے ہوتا ہے۔

تیسری کہانی ''کھوکھلا پہیا'' ہے جو تاثر دیتی ہے کہ جیسے جیسے دنیا ترقی کرتی جارہی ہے، خارجی اثرات اُس پر مسلط ہوتے جارہے ہیں۔ قدروں اور رشتوں کا زوال ہوتا جارہا ہے اور اُس کے دائرے میں گھومتا ہوا انسان اندر ہی اندر کھوکھلا ہوتا جارہا ہے مثلاً ماضی میں وہ اپنے بزرگوں کو عقیدت کی بنا پر قیمتی کفن دیتا تھا۔ رفتہ رفتہ وہ باریک ہونے لگا اور پھر ترقی یافتہ اور ظاہر پرست زمانے میں قبریں تو پکّی بننے لگیں مگر کفن اتنا مہین ہوگیا کہ لاش بے کفن محسوس ہونے لگی اور جسم پر صرف کھال رہ گئی۔

انتہائی طنز سے بھرپور مونولاگ میں لکھی یہ کہانی زمانے کے فرق کو منعکس کرتی ہے کہ زمانہ جب بدلتا ہے تو اُس سے متعلق ڈھیروں چیزیں بھی بدلتی ہیں۔ قصبہ، تحصیل بن جاتا ہے، اوسارے کی جگہ بیٹھک لے لیتی ہے۔ معمولی سرکنڈے سے چلنے والا پہیا جس کے توسط سے راوی کھیل کھیل ہی میں اپنی منزل پر پہنچ جاتا تھا، ترقی یافتہ دور میں آنکڑے کا محتاج ہو کر اپنی رفتار کھو دیتا ہے۔ اپنی اہمیت، افادیت اور منزل بھول جاتا ہے۔ نتیجتاً وہ کھوکھلا اور سُست رفتار ہوجاتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ اس علامتی کہانی میں ہیرو ایک ایسا کفن چور ہے جو شروع سے آخر تک تنہا رہتا ہے اور وہ بھی اپنی گھناؤنی حرکت پر نادم ہونے کے بجائے جدید دنیا کی جعل سازی کو دیکھ کر ششدر رہ جاتا ہے۔

چوتھا افسانہ ''باغ کا دروازہ'' ہے۔ یہ افسانہ فوک ٹیلس کی تکنیک پر لکھا گیا ہے۔ اسلوب، اسٹائل اور بیان بھی کچھ داستانوی ہے یعنی سُننے اور سُنانے والے دونوں موجود ہیں۔ اس میں تحیّر ہے، تجسّس ہے اور نجات دہندہ بھی۔ فرق بس اتنا ہے کہ اب اس

نجات دہندہ کو کوئی دیکھ نہیں پاتا ہے اور وہ اس لئے کہ اب مسائل کے حل کا طریقہ کار بدل چکا ہے۔ یہ دور قلم کا ہے اور فنکار نے اپنے نوکِ قلم سے ہندوستان کی ہزار سالہ تہذیب کو استعاراتی انداز میں پیش کر دیا ہے۔ یہ تہذیب مختلف قوموں، نسلوں اور لسانی رشتوں کی ہے جن کی ملی جلی شکل نے ایک سرسبز و شاداب باغ کی شکل اختیار کر لی ہے۔ اختتام پر پہنچتے پہنچتے قاری کو احساس ہو جاتا ہے کہ اس کہانی کا موضوع تنگ نظری پر طنز اور کشادہ دلی کا استقبال ہے۔

پانچواں افسانہ ''گلوب'' ہے۔ یہ نفسیاتی افسانہ عصرِ حاضر کے انسان کی بوالہوسی اور جنسی دباؤ کو اُجاگر کرتا ہے، اُس کے اندر کی پوشیدہ جبلّت اور حیوانیت کو افسانہ نگار نے خاص ہدف بنایا ہے اور وہ بھی اس خوبی کے ساتھ کہ فن مجروح نہیں ہونے پاتا ہے۔ علامتوں اور اشاروں سے مزّین، نہایت پیچیدہ بیانیہ میں لکھا ہوا یہ افسانہ قاری کو ہر پل اپنی گرفت میں رکھتا ہے:

> ''تیری یہ مجال.............. اپنی مرضی کا مالک بنتا ہے نمک حرام.............. طوفان کی طرح میم صاحب اٹھتی ہیں اور اسے لاتوں سے مار مار کر فرش پر لڑھکاتے لڑھکاتے اس دروازے تک لے آتی ہیں جس کے برابر لگی کھڑکی کے بند شیشوں سے باہر کی فضا صاف دکھائی دے رہی تھی۔ اُس نے دیکھا، باہر ہوا خاموش ہے، بادل چھٹ چکے ہیں، چاند سفیدی کے قطرے ٹپکا رہا ہے اور پرندے شاخوں پر بیٹھے بیٹھے سو گئے ہیں۔ وہ دروازے کی طرف مڑا اور چٹخنی کھولنے کے لئے اُٹھنے کی کوشش کی تو عورت نے اس کے پیٹ میں کس کر ایک اور لات جما دی۔ 'جاتا کہاں ہے؟ اِدھر آ..............'' ص ۵۸

جبر و استحصال سے بھری ہوئی اس دنیا کو افسانہ نگار نے 'گلوب' کی شکل میں کچھ اس زاویے سے دیکھا ہے کہ اس میں موجود عورت دُنیا کی تمثیل بن جاتی ہے۔ اسی لیے

طارق چھتاری نے سیدھے سیدھے دنیا نہ کہہ کر عورت کا ذکر کیا ہے اور چونکہ دنیا تجرید ہے اس لئے اُس کو عورت کی بھرپور شکل دے دی ہے۔ اس طرح افسانہ میں عورت اور دنیا دونوں علامت بن رہے ہیں:

''گلوب اب بھی گھوم رہا تھا۔ پہاڑ، دریا، سمندر اور ریگستان سبھی گھوم رہے تھے۔ ایک ہیولے کی طرح کہ اچانک گھومتے گلوب پر ایک سایہ اُبھرا اور اُس نے پوری کائنات کو ڈھک لیا۔ سائے کے خدوخال واضح ہوئے تو اس نے دیکھا کہ سامنے ایک عورت لیٹی ہے۔ اسے لگا کہ پوری کائنات اس عورت میں سمٹ آئی ہے۔ قدم بڑھا کر اس کے سینے پر رکھنا چاہا لیکن معلوم نہیں کیسے پاؤں کھائی میں جا پڑا۔ وہ لڑکھڑا کر گرا، سنبھلا اور پھر کھڑا ہو گیا۔ اس میں حوصلہ تھا، ایک ہی ڈگ سے پوری دنیا کو ناپنے کا حوصلہ۔'' ص ۵۶

تفہیم یہ بنتا ہے کہ دنیا کو ہم جس طرح چاہتے ہیں وہ اُس طرح نہیں ملتی ہے یعنی جب کبھی کوئی خواہش بیدار ہوتی ہے تو ضروری نہیں کہ اس کی تکمیل بھی ہو۔ اور اگر وہ خواہش کسی اور وقت پوری ہوتی ہوئی نظر آتی ہے تو اپنی اہمیت اور کشش کھو چکی ہوتی ہے:

''جی چاہا کہ بغل کے پاس کی ملائم کھال کو چوم لے مگر حکم تو شانوں پر ہاتھ رکھنے کا تھا۔ وہی شانے جنھیں چوری چھپے وہ اکثر دیکھا کرتا، ان کو چھو لینے کی خواہش رہ رہ کر دل میں اُٹھتی لیکن اس وقت ہاتھ کسی دوسرے حکم کی تعمیل میں مصروف ہوتے، اور آج حکم ہے شانوں کو چھونے کا تو نہ جانے کیوں ہاتھ بغل کے پاس کی ملائم کھال تک پہنچ کر رک جاتے ہیں۔'' ص ۵۴

دُنیا کی ساخت کچھ ایسی ہے کہ اس میں انسان اپنی مرضی کے مطابق زندگی گذارنا چاہے تو کامیاب نہیں ہوسکتا۔ وہ مجبور ہے اس مجبوری کو افسانہ نگار نے جنس کے حوالہ سے بیان کیا

ہے بلکہ جہاں جہاں بھی اُس نے Flashes میں استحصال کو دکھایا ہے، نفسیات اور جنس کا سہارا لیا ہے۔ شائد اسی وسیلے کے سبب کہانی میں انسانی نفسیات، سماجی نفسیات کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ جبر اور ردِ عمل دونوں کے منفرد اظہار کے لئے یہ افسانہ عرصہ تک یاد رکھا جائے گا۔

چھٹا افسانہ ''نیم پلیٹ'' ہے۔ اس نفسیاتی افسانے کا موضوع تشخص کی گم شدگی اور تنہائی کا کرب ہے۔ دنیا میں جو بھی نیرنگیاں ہیں وہ انسان کی اپنی ذات سے وابستہ ہیں۔ اس طرح ذات کو محفوظ کر لینے کے عمل کو محور بنا کر طارق چھتاری نے ایک پچھتر سالہ شخص کیدار ناتھ کو مرکزیت دی ہے، جس کا حافظہ اس حد تک کمزور ہو جاتا ہے کہ وہ اپنا، اپنی بیوی، بیٹی، داماد بھی کا نام بھول جاتا ہے اور پھر اُس پر ایک ایسی ہیجانی کیفیت طاری ہوتی ہے کہ وہ اپنا وجود ختم کرنے کے درپے ہو جاتا ہے۔ یہ کہانی کا انتہائی کلائمکس ہے۔ اِس مقام پر پہنچ کر وہ زوال کی طرف مُڑتی ہے کیونکہ اچانک اسے یاد آجاتا ہے کہ اُس کا نام کیدار ناتھ ہے۔ ''وہ خوشی سے چیخ'' پڑتا ہے۔ ''گلے پر ہاتھ کی گرفت ڈھیلی'' پڑجاتی ہے ''دل بہت زور سے'' دھڑ کنے لگتا ہے۔ ''پورے بدن میں گدگدی سی ہونے'' لگتی ہے اور اُسے محسوس ہوتا ہے ''کہ ساری دنیا کا نام کیدار ناتھ ہے۔'' یادداشت کی واپسی پر وہ گہری اور سکون کی نیند سو جاتا ہے بقول پروفیسر خورشید احمد:

> ''اس طرح یہ افسانہ شناخت کی گمشدگی اور اُس کی بازیابی کے عمل سے گزر کر وجودی تجربے کی ایک عمدہ مثال پیش کرتا ہے۔'' (اردو افسانے پر مغربی اثرات ص ۱۳۰)

صاف شفاف بیانیے میں لکھی ہوئی یہ کہانی قاری کو ہر پل اپنی گرفت میں رکھتی ہے اور اُس کے تجسس کو بڑھاتی ہے۔ عمر کے آخری حصّہ میں انسان اپنا نام بھول جائے تو یہ کوئی اہم بات نہیں ہے، چونکا دینے والی بات یہ ہے کہ وہ اپنی شریکِ حیات کا نام بھول جاتا ہے جس کے ساتھ اُس نے زندگی کے حسین ترین لمحات گزارے تھے، جو ہر پل اُس کے دُکھ سُکھ میں شریک رہی تھی، اس کی مونس و ہمراز تھی۔ لیکن چونکہ وہ ہوشیار ہے،

چالاک ہے اس لئے فوراً جواز تلاش کر لیتا ہے:

''اسے مرے ہوئے بھی تو چالیس برس گزر گئے ہیں۔
تین سال کا عرصہ ہوتا ہی کتنا ہے۔ صرف تین سال ہی تو اس کے
ساتھ رہ پایا تھا میں۔'' ص ۶۰

جواز اور دلائل کی وجہ سے کہانی ایک نیا موڑ لے لیتی ہے اور رشتوں کی بے معنویت اور اُس کے کھوکھلے پن پر طنز کرتی ہے۔ پروفیسر حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''یہ افسانہ انسان کے حیاتی اظہارِ وجود کی عکاسی کرتا
ہے اور فطری عروج و زوال کا پابند ہے۔ بڑھاپے میں یادداشت کی
معطلی واقع ہو سکتی ہے لیکن افسانے کی معنویت اس لئے قائم
ہو جاتی ہے کہ اس کے ساتھ قدروں کا ایک بھرپور احساس وابستہ
ہے'' (نیا اردو افسانہ، مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ ص ۴۸۰)

''شیشے کی کرچیں'' مجموعہ میں ساتویں نمبر پر ہے۔ یہ کہانی عصرِ حاضر کے اُن ازدواجی رشتوں کو اپنے احاطہ میں لیتی ہے جو ہم پیشہ تو ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ذہنی ہم آہنگی نہیں ہو پاتی ہے۔ اس جذباتی کہانی کا دوسرا پہلو انسانی ہمدردی اور محبت کے احساسات سے بھرپور ہے۔ مذکورہ کہانی یہ بھی تاثر دیتی ہے کہ پیار کی بھینی بھینی مہک سے مہکتی ہوئی راہیں بڑی پُر خار ہوتی ہیں۔ اِس پر چلنے والے مسافر کی راہ میں ان گنت رکاوٹیں ہوتی ہیں لیکن وہ اپنی دُھن میں بے پرواہ ننگے پاؤں چلتا رہتا ہے اور جب کبھی وہ راہ میں بکھری کرچوں کو سمیٹنا شروع کرتا ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے:

''وہ شیشے کی کرچوں کو نہیں اپنے بکھرے ہوئے وجود کو
سمیٹ رہا ہو۔'' ص ۷۲

''لکیر'' 'باغ کا دروازہ' میں آٹھویں نمبر پر ہے۔ بظاہر فرقہ وارانہ فساد پر لکھی اس کہانی کو ہم تقسیمِ ہند کی لکیر بھی مان سکتے ہیں اور دلوں کے ٹوٹنے اور بکھرنے کے طور پر بھی دیکھ

سکتے ہیں کیونکہ شور لکیر کے دونوں طرف ہے مگر یہ کہنا مشکل ہے کہ شور زیادہ کدھر ہے اور کیوں؟ اِس موضوع پر اُردو میں ڈھیروں کہانیاں لکھی گئی ہیں۔ نہایت طنزیہ انداز میں بھی اور سیدھے سپاٹ لہجہ میں بھی۔ انسانی اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے بھی اور تجریدی اور علامتی پیرائے میں بھی اور تقریباً ہر رویہ کی کہانی میں یہ بتایا گیا ہے کہ اِس مہمل اور لایعنی Activity سے کسی کا فائدہ نہیں بلکہ نقصان ہی نقصان ہے۔ ''لکیر'' میں بھی یہی ذکر ہے مگر الگ طرح سے۔ اس میں افسانہ نگار نے نریشن کے سیدھے سادے انداز کو نہ اپنا کر لفظی تلازمۂ خیال کے چھوٹے چھوٹے واقعات جو مختلف وقتوں میں ظہور پذیر ہوئے ہیں، اُن کو یکجا کر دیا ہے جس کی وجہ سے کہانی نہایت مشکل مگر بیحد Effective ہو گئی ہے۔

چھوٹے چھوٹے مناظر، بے ترتیب واقعات جنھیں قاری ترتیب دیتا ہے، فنکار الگ الگ ٹکڑوں میں دکھاتا ہے بلکہ ایک ایک اشارے میں ایک ایک واقعے کو پرو دیتا ہے۔ اِس کے لئے اُس نے زرد، سُرخ اور سفید رنگ کا سہارا لیا ہے۔ زرد رنگ، ڈر، خوف اور سہم کے نتیجے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ سُرخ رنگ قہر، غضب اور خون کی علامت ہے۔ سفید سائے کھدّر پوش بھی ہو سکتے ہیں اور انگریز بھی! جو تقسیم چاہتے ہیں، بھولے بھالے لوگوں کو ورغلاتے ہیں۔ خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک ہی رنگ سے دو حصے کیے گئے ہیں یعنی لال میں سفید ملا دیا جائے تو زرد ہو جاتا ہے۔ کہانی کی Irony یہی ہے کہ ایک ہی Object سے دونوں کا نقصان ہوا ہے۔

''لکیر'' کا مرکزی کردار ایک ایسا معصوم بچہ ہے جو بے سبب قتل ہوتا ہے۔ اس قتل سے پیدا ہونے والی کیفیت کو فنکار اُجاگر کرنے میں بے حد کامیاب ہوا ہے کیونکہ غم اور کرب کی کیفیت حساس قاری کے ذہن میں چنگاریاں سی بھر دیتی ہے اور وہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ قتل کس کا ہوا؟ فرد کا، حمید کا یا کرشن کا۔ جس پر اینٹ پھینکی گئی ہے وہ لڑکا حمید یعنی مسلمان ہے اور جس نے مسجد کی طرف سے اینٹ پھینکی ہے وہ بھی مسلمان ہے لیکن اُس وقت حمید کی حیثیت کرشن بھگوان کی ہے کیونکہ کرشن کا روپ لیے وہ رتھ پر سوار ہے اسی لئے جب اینٹ حمید کے لگتی ہے تو ہندوؤں کو غصہ اس لئے آتا ہے کہ اینٹ کرشن کے

ماری گئی ہے۔ ذہنی دیوالیہ پن اور مذہب کے تعلق سے محض لکیر کے فقیر بن کر رہنے کی شبیہہ اُس وقت اُبھر کر سامنے آتی ہے جب اُسی 'چھپیتے' کو جس کی وجہ سے فساد ہوتا ہے، ہندو 'حمید' کی حیثیت میں تسلیم کر کے اُسے قتل کر دیتے ہیں اور اپنے مذہبی ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ جس وقت 'وہ' انتقام کا نشانہ بن رہا ہے، اُس وقت کرشن کے لباس میں ہے لیکن ایک ہندو فسادی کی نظر اُسے سری کرشن کے روپ میں نہ دیکھ کر محض مسلمان کی شکل میں دیکھ رہی ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ حمید کو قتل کرنے والا شخص وہی فرد ہے جو تھوڑی دیر پہلے حمید (کرشن) کی آرتی اُتار کر بڑی عقیدت کے ساتھ ڈولے (رتھ) سے نیچے اُترا تھا۔ کہانی میں دوسرا طنز یہ ہے کہ رتھ پر جس ہتھیار کو کرشن (حمید) کے ہاتھوں کنس کا ودھ کرنے کے لیے رکھا گیا تھا اُسی ہتھیار سے حمید (کرشن) کا قتل ہوتا ہے۔ اِس بچویشن کو دیکھ کر فساد کی لایعنیت کا ثبوت مل جاتا ہے۔ اس طرح یہ کہانی فساد کے Absurd اور Point Lessness ہونے کو ظاہر کرتی ہے۔

مجموعہ میں نویں نمبر پر ''آدھی سیڑھیاں'' ہے۔ طارق چھتاری نے اس میں نئی اور پُرانی نسل کی سوچ، قصبہ اور شہر کے تصادم کو سامنے رکھتے ہوئے ایک عورت کے Complex کو محور بنایا ہے اور اُسی کے توسط سے نفسیاتی اور سماجی پہلوؤں کے ڈھیروں اشاروں کو نہایت خوبصورتی سے علامتوں کے درمیان ڈھال دیا ہے۔ اُن کی اِس جدّت نے مذکورہ کہانی کو فنّی اور فکری اعتبار سے بلند مقام عطا کر دیا ہے۔

دسویں کہانی کا عنوان ''پورٹریٹ'' ہے۔ یہ کہانی جس طبقہ، شئے یا Object کے کینوس پر اُبھاری گئی ہے اُس میں اصل سے زیادہ نقل کو خوبصورت دکھایا گیا ہے۔ ارسطو کے اِس فلسفہ کا سہارا لے کر نہ صرف طنز کیا گیا ہے بلکہ یہ بھی اُجاگر کیا گیا ہے کہ ذی شعور حضرات نقل سے گھر کو تو سجاتے ہیں لیکن اصل پر نظر نہیں ڈالتے ہیں۔ ایسے میں ایک حسّاس فنکار فقیر کی حالتِ زار دیکھ کر سوچتا ہے کہ اس کی پورٹریٹ سے جو کچھ ملے گا، اسے دے دوں گا لیکن جب اُس پورٹریٹ کا معاوضہ ملتا ہے تو وہ بھی تذبذب کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہوا، اُسے اُتنا ہی دیتا ہے جتنے پیسے دوسرے دے رہے تھے۔ یعنی مدد بھی حسب

حیثیت، حسب اوقات ہوتی ہے، حسب ضرورت نہیں۔ اس طرح آرٹسٹ کے دل کی خواہش بھی سماجی دباؤ کی تابع ہو جاتی ہے۔

کہانی میں دو مرکزی کردار ہیں۔ ایک فقیر کا، جو نچلے طبقہ کی علامت ہے اور جس کے حصّہ میں ترقی کی کوئی رمق نہیں آسکی ہے۔ دوسرا کردار آرٹسٹ کا ہے جو متوسط طبقہ کی نمائندگی کرتا ہے اور جس پر سماجی خوف اور اس کی پابندیاں عائد ہیں۔ کہانی کی بُنت سے جو تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ لوگ تھیم کو نہیں بلکہ Colour Combination کو دیکھتے ہیں یعنی ظاہری چیز پر نظر جارہی ہے، اصل پر نہیں جس کی یہ تصویر ہے۔ اس طرح ''پورٹریٹ'' کئی زاویوں سے مختلف Massage دیتی ہے۔ مثلاً انسانی نفسیات اور اُس کی جبلّت کی کش مکش کو اُبھارتی ہے۔ زمانہ کی رُکاوٹوں، محبت اور ہمدردی کے جذبہ کو دکھاتی ہے۔ ملک کی بدلتی ہوئی اقتصادی صورتِ حال پر طنز کرتی ہے۔ افسانہ نگار نے آرٹسٹ کے توسط سے درخت بنایا اور اُس پر سکّے لٹکا دیے۔ نیچے کشکول لئے فقیر بیٹھا ہے۔ سکّہ بیچ میں ہی شکل بدل لیتا ہے اور آخر کچا، کھٹرا ہوا پھل بن کر اُس تک پہنچتا ہے جو اُس کے لئے بے مقصد ہے۔ بالکل اُن منصوبوں کی طرح جو انسانی فلاح و بہبود کی خاطر بنتے ہیں مگر عوام اُن سے فیض یاب نہیں ہو پاتے۔ طارق چھتاری نے اِس صورت حال کے لیے آرٹسٹ کے توسط سے جن مخصوص رنگوں کا استعمال کیا ہے وہ بہت بامعنی ہیں جیسے بوڑھے کی شکل کے لئے نیلا رنگ جو آسمانی ہے، سمندر کی طرح وسعت رکھتا ہے اور زہر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اِسی طرح آنکھیں بنانے میں جو ویرانی دکھائی ہے اُس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کوئی فلسفی یا شاعر اُس کی آنکھوں سے رونق کو خرچ کر لے گیا اور اپنے فن کو نکھارا مگر اس بوڑھے کو کچھ نہیں ملا۔ اسی طرح پیشانی کی جھرّیوں کے منظر کو اُبھارنے کے لیے سیڑھیاں دکھائی گئی ہیں جو دوسروں کو بلندی پر پہنچنے کے مواقع فراہم کر رہی ہیں۔ یہ نقش غریب کے دُکھ درد کو محسوس کرنے اور اُس کے اظہار کی طرف توجہ مبذول کرانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے یہی Fore Shadowing ہے یعنی یہیں سے احساس ہو جاتا ہے کہ آگے چل کر بے حس سماج پر ہی نہیں حساس آرٹسٹ پر بھی طنز کیا

جائے گا۔ اختتامی حصہ میں ہاتھ کی طرف اشارہ ہے کہ وہ آرٹسٹک ہیں۔ شائد کسی شاہی عمارت کو بنانے میں مصروف ہیں مگر اس حقیقت سے نابلد کہ اُسی کے ہاتھ قلم ہوئے جس نے شاہکار خلق کیا۔

مجموعہ میں شامل گیارہویں کہانی ''صبح کاذب'' ہے۔ ۱۹۸۰ء میں لکھی جانے والی یہ کہانی ترقی پسندی سے آگے کی کہانی ہے۔ اس میں ظلم کے بدلے ہوئے طریقۂ کار کو نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ صنعت کار مکڑی کی طرح جدید مشینوں کے تار بُنتے چلے جارہے ہیں اور مزدوران تارِ عنکبوت میں اپنی ناسمجھی اور لاعلمی کی بنا پر لپٹے چلے جارہے ہیں۔ کینوس پر پھیلا ہوا یہی منظر فنکار کے جنبشِ نوکِ قلم سے نہ صرف حقائق کی نقاب کشائی کرتا ہے بلکہ یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ دیہات پر اُس کی گرفت بہت مضبوط ہے البتہ یہ سوال قاری کو ضرور پریشان کرتا ہے کہ اِس بدلی ہوئی سچویشن میں استحصال کون کررہا ہے۔ رائے صاحب؟ چوکھے لال؟ پردھان جی؟ یا وہ اپنے استحصال کا خود ذمہ دار ہے۔

آزاد ہندوستان کا استحصالی ذہن بہت سوچے سمجھے ڈھنگ سے، چھپے ہوئے دشمن کی طرح وار کرنے کے موقع کی تلاش میں رہتا ہے۔ حالانکہ زمانہ بدل چکا ہے اور کسان کو مشینی زندگی کے دور میں نئی سہولتیں میسر ہوئی ہیں مگر کسان اِن نئی ایجادات کے چکّر میں پھنس چکا ہے۔ اور وہ جدید زندگی سے فائدہ اُٹھانے کی حالت میں نہیں ہے۔ جب کہ اُس نے ایک تابندہ صبحِ آزادی کا خواب دیکھا تھا۔ لیکن افسوس یہ وہ نہیں، یہ تو 'صبح کاذب' ہے۔

دراصل 'صبح کاذب' دو نسلوں کی کہانی ہے۔ طارق چھتاری نے نادر تشبیہات کے سہارے ان دو نسلوں کے فرق و امتیاز کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ اُن کے اسلوب کے منفرد ہونے کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان کے ہر کردار کی اپنی زبان ہے جس میں صداقت ہے، حقیقت ہے۔ ایک ہی جگہ، ایک ہی گاؤں، ایک ہی گھر مگر اُن کی عاداتِ زندگی کے طور طریق کے مطابق یہ فرق بہت واضح نظر آتا ہے۔ کہیں اس کا اثر شہروں میں ملازمت یا تعلیم کی بنا پر اور کہیں جنریشن گیپ کی وجہ سے دکھائی دیتا ہے اور صبح صادق اور

صبح کاذب کے فاصلے کو نمایاں کرتا ہے۔

''تین سال'' فہرست میں بارہویں نمبر پر ہے جبکہ طارق چھتاری کی یہ پہلی کہانی ہے جو انھوں نے ۱۹۷۵ء میں لکھی اور ۱۹۷۹ء میں شائع ہوئی۔ اس اشاراتی کہانی میں بیانیہ کو توڑتے ہوئے Time Sequence بہت تیزی سے بدلتا ہے۔ اس کا پلاٹ نہایت مختصر یعنی نکاح کے وقت کا ہے جب بیلے کے پھول سمٹ کر سہرے کی لڑیوں اور پھر ہتھکڑیوں میں تبدیل ہوتے ہیں۔ فاصلہ دو پڑوسیوں کے مکانوں کے درمیان کا ہے کہ علی جان سہرا باندھے، ہتھکڑیاں پہنے ہمسایہ بیگم مرزا کے مکان کے سامنے سے گزرتا ہے۔ طارق چھتاری کا فنی کمال یہ ہے کہ انہوں نے اس محدود کینوس کو ارتسامات خیال اور باز آفرینیوں کے ذریعہ اتنا وسیع کر دیا ہے کہ دونوں پڑوسیوں کا پورا منظر نامہ قاری کے سامنے آجاتا ہے۔

کہانی کا بنیادی رشتہ غریب اور امیر کا ہے لیکن یہ استحصالی نہیں محبت اور ممتا کا ہے۔ غریب سے ہمدردی یا اُس پر ترس کھانے کے بجائے اُسے دیکھنے اور پرکھنے کا ایک اور بھی ذریعہ ہے۔ یہ رویہ پریم چند کا نہیں، ترقی پسند تحریک کا نہیں بلکہ اُس نئی نسل کا ہے جس نے بندھے ٹکے اصولوں سے انحراف کیا ہے اور آدمی کو محض آدمی کی نظر سے دیکھا ہے۔ بیگم مرزا جو لاولد ہیں، علی جان کو بے حد عزیز رکھتی ہیں۔ وہ چوری کے یقین کے باوجود آنا کانی سے کام لیتی ہیں یہ جانتے ہوئے کہ اس رقم سے اُن کے پورے سال کا خرچہ چلنا ہے۔ ممتا، محبت اور چاہت کے عمل کو افسانہ نگار نے آخری پیراگراف میں اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ کہانی کی معنویت بڑھ جاتی ہے۔

آخری لمحے سے کہانی اُٹھانا اور پھر وہیں ختم کر دینا بلا شبہ اُس فنکار کے لئے مشکل امر ہے جو پہلی کہانی لکھ رہا ہو لیکن یہ کہانی اپنی پوری بُنت اور برتاؤ سے بتاتی ہے کہ دیکھو ہم الگ ہیں۔ اس میں موضوع اور واقع کی سطح پر تضاد ہے جیسے ایک گھرانہ ڈاکو، رسول خاں میواتی کا ہے، دوسرا شریف گھرانہ مرزا مجید کا ہے۔ رسول خاں تمام اخلاقی، مذہبی اور سماجی قدروں سے نابلد ہے جبکہ معزز گھرانہ اپنے رکھ رکھاؤ سے غربت کو اس

طرح چھپاتا ہے کہ اس کا بھرم اور وقار برقرار رہتا ہے۔ واقعہ کی سطح پر فنکار جھگڑی کو شادی کے منڈپ سے ملاتا ہے۔ اسی طرح رسول خاں کے ایک جرم کی تین سال کی سزا کو افسانہ نگار علی جان کے ان تین سال یعنی چھتیس مہینے سے منسلک کرتا ہے جس میں اس کا ارادہ بیگم مرزا سے قرآن پڑھنے کا تھا لیکن علی جان کو بیگم مرزا کے گھر چوری کرنے کے جرم میں سزا ہو جاتی ہے اور یہ سزا بھی تین سال کی ہی ہوتی ہے۔

علی جان ایسی زندگی گذارنا چاہتا ہے جو اُس کے بزرگوں سے الگ ہے لیکن Biological ضرورتیں اور Hereditical ماحول اُسے چوری پر اکساتا ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کا نہ صرف افسانہ نگار جواز فراہم کرتا ہے بلکہ اس غیر متوقع عمل کو ساز گار بنانے کے لئے سیکس اور خون پر طنز کا سہارا لیتا ہے۔ کہانی کی پوری سچویشن میلوڈرامائی محسوس ہوتی ہے۔ پچھلے واقعات اور تصورات کو تیزی سے فلیش بیک میں لے جایا گیا ہے اور اُسی کے توسط سے ماضی بیان کر دیا گیا ہے لیکن اس پورے عمل میں فلمی تکنیک حاوی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ منظر کے پیچھے سے بار بار کوئی 'کٹ' کا سہارا لے رہا ہے اور اُس کے حسن کو دوبالا کرنے کے جتن کر رہا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ کہانی —

۱۔ ذہنی کش مکش کا میٹا فاریکل اظہار ہے۔

۲۔ فلمی تکنیک کا اثر بیانیہ کی افراط نہیں گریز ہے۔

۳۔ استعاروں اور علامتوں سے فیض یاب ہونے کے ساتھ ساتھ اس کہانی میں اشاریت اور ایمائیت بھی بہت ہے۔

۴۔ محاوروں کے استعمال کا الگ طریقہ ہے جو معنی کی ایک سطح پر دوسری سطح کو اُجاگر کرتا ہے۔

۵۔ کہانی کو خلق کرتے وقت افسانہ نگار نے جزئیات سے فائدہ تو ضرور اُٹھایا ہے لیکن منظری ربط کے ساتھ۔

طارق چھتاری نے اپنے افسانوں میں محض منظری ربط کا سہارا نہیں لیا ہے بلکہ

منظری اسلوب کو بھی اپنایا ہے۔ منظری اسلوب کا تعلق منظر نگاری سے نہیں، اسکرین پلے کی تکنیک سے بھی نہیں۔ یہ اسلوب بیانیہ اور تجریدی دونوں سے مختلف ہے۔ اس میں کہانی بیان نہیں کی جاتی بلکہ عکس اِس طرح اُبھارے جاتے ہیں کہ وہ خود بخود ہوتے ہوئے نظر آتی ہے۔ یہ رُجحان ٹیلی وِژن کی مقبولیت کا تقاضا ہے کہ عصرِ حاضر میں وہ کہانی شدت سے اپیل کرتی ہے اور اپنی گرفت میں لیتی ہے جسے پڑھتے وقت سُنا ہی نہیں دیکھا بھی جا سکے۔ چونکہ طارق چھتاری کا الکٹرانک میڈیا سے خاص تعلق رہا ہے اس لئے انھوں نے Fore shadowing کے رُجحان کو محسوس کیا اور Narration کے بجائے Visuality پر زور دیا ہے۔

تیرہویں نمبر پر شامل کہانی ''کوئی اور'' کا موضوع رقابت اور جلن ہے۔ شادی سے پہلے سنجے کا سُدھا کے ساتھ جو رویہ تھا وہ شادی کے بعد آہستہ آہستہ بدل جاتا ہے اور وہ محض راکیش کی وجہ سے، جو اس کی شادی سے پہلے ہی مر چکا ہے۔ جس کا اب کوئی وجود نہیں ہے۔ سنجے کو شادی سے پہلے یہ بات معلوم تھی کہ راکیش، سُدھا کا شوہر تھا جس سے وہ محبت کرتی تھی۔ یہ جانتے ہوئے وہ شادی کا آفر دیتا ہے کیونکہ اُس وقت اُسے زندگی میں داخل پہلے شخص سے کوئی حسد محسوس نہیں ہوئی تھی لیکن شادی کے بعد نہ چاہتے ہوئے بھی رقابت کا جذبہ شدت اختیار کرتا جاتا ہے:

> ''اچھا یہ بتاؤ سدھا، راکیش کو تمہاری کون سی چیز پسند تھی؟ سدھا اِس سوال سے پریشان ہوگئی تھی۔ آپ راکیش کے بارے میں آخر کیوں پوچھتے رہتے ہیں۔ وہ اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ میں اُسے بھولنا چاہتی ہوں ــــــ 'اچھا' ابھی اسے بھولی نہیں ہو یوی جی۔ آخر پہلا شوہر جو تھا۔'' ص ۱۴۸

اپنائیت، محبت، حسد اور جلن کے ساتھ انسانی نفسیات کی پیچیدگی کو اس کہانی میں نہایت فنکارانہ انداز سے اُبھارا گیا ہے۔ شعور میں چاہت، لاشعور میں رقابت مرد کردار کو کُڑھنے پر مجبور کردیتی ہے اور ایک انجانا خوف اُس کے تصور سے اُبھرتا ہے۔ اس کی بے پناہ محبت میں

رقابت اس طرح گھلتی چلی جاتی ہے جیسے خون میں زہر۔ لہٰذا عورت پہل کرتی ہے اور اس سے پہلے کہ تمام خون زہر میں بدل جائے ایک فصد لگاتی ہے تاکہ زہر بہہ جائے۔

نفسیاتی کشمکش اور انسانی جبلّت کا سہارا لے کر طارق چھتاری نے غلط کو صحیح ثابت کیا ہے حالانکہ قاری سوچتا ہے کہ ایسا نہیں ہونا چاہئے لیکن لیک سے ہٹی ہوئی اِس کہانی میں زیادہ گہرائی میں جاکر دیکھیے تو یہ بہت Unusual نہیں ہے کیونکہ یہ ماضی کی نہیں مستقبل کی کہانی ہے۔ اِس میں ٹائم سیکوئنس بہت ٹوٹا پھوٹا نظر آتا ہے۔ نفسیاتی کش مکش یہ ہے کہ وہ خود کو Adjust کرنا چاہتا ہے مگر کر نہیں پاتا ہے۔ عورت، مرد کے وہم وگمان کے عوض عجیب وغریب قربانی دیتی ہے۔ وہ اس لئے اُسے چھوڑ کر جاتی ہے تاکہ بنجے سکون پا سکے۔ دوسرے کے چین کے لیے اپنے سُکھ کو تیاگ دیتی ہے۔ Irony یہ ہے کہ بنجے بھی اُسے روک نہیں پاتا ہے اور اس کے جانے کے منظر کو فراموش بھی نہیں کر پاتا ہے۔

''دس بیگھے کھیت'' مجموعہ میں چودھویں نمبر پر ہے جبکہ طارق چھتاری کی یہ دوسری کہانی ہے جو انھوں نے ۱۹۷۶ء میں تخلیق کی لیکن فن کے لحاظ سے اِس میں بھی اُتنی ہی پُرکاری ہے جتنی اُن کی بعد کی کہانیوں میں ہے۔ یہ کہانی حکومت کی چک بندی پالیسی پر طنز کرتی ہے جس پر صحیح طریقہ سے عمل نہیں ہو سکا یعنی محنت کشوں کے لئے وہ اسکیم بنائی گئی، اُس سے مستحقین کو تو فائدہ پہنچ نہیں سکا البتہ غلط طریقۂ کار کی وجہ سے دوسرے مستفیض ہوئے۔

طارق چھتاری نے وقتی، ہنگامی یا سیاسی موضوعات پر بہت کم لکھا ہے لیکن جہاں جہاں اِن موضوعات کو Touch کیا ہے وہاں اُن کا Treatment ایسا ہوتا ہے کہ وہ آج کی کہانیاں ہو جاتی ہیں۔ ''دس بیگھے کھیت'' آزاد ہند کے ایک ایسے دیہات کی کہانی ہے جس کا بنیادی ڈھانچہ بدل رہا ہے یعنی زمیندار جو کہانی میں ٹھاکر کی شکل میں ہے، اپنی رعیت پر ظلم نہیں کر رہا ہے بلکہ مزدور کو بیل خریدنے کے لیے روپئے اُدھار دے رہا ہے:

> ''اب چھدا کی صورت پر ٹھاکر جی کو دیکھتے ہی ایسی
> چمک آجاتی جیسے ٹمٹماتا ہوا دیا تیل کی دھار کو دیکھتے ہی تیز لو کے

ساتھ چمکنے لگتا ہے۔'' ص ۱۵۶

اسی لیے یہ دبستانِ پریم چند کی کہانی نہیں، روایتی ترقی پسندوں کی نہیں حالانکہ اس میں وہ تمام چیزیں موجود ہیں جو ترقی پسندوں کو مرغوب تھیں جیسے کسان، مزدور، زمیندار، ہل بیل وغیرہ۔ پھر بھی اُن کے رویہ سے گریز ہے۔ یہ کہانی نفسیات کی عکاسی اور جذبات کے اُتار چڑھاؤ کے ساتھ ساتھ اپنے Treatment کے اعتبار سے جدیدیت سے بھی الگ ہے البتہ دونوں کی روایت سے استفادہ کرتے ہوئے ''دس بیگھے کھیت'' کچھ آگے کی منزلیں طے کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

طارق چھتاری نے شروع میں مرکزی کردار چھدا چمار کو جس استعارے کے ذریعے متعارف کرایا ہے وہ ''سانڈ'' ہے یعنی ویدرام کی سرپرستی میں اُس نے ''اپنی زندگی کے تیس سال'' بڑی بے فکری سے گذارے تھے:

> ''وہ اپنا کام ختم کرنے کے بعد گاؤں بھر میں سانڈ کی طرح گھومتا، ملہار گاتا اپنے ہم جولیوں میں جا بیٹھتا اور بڑے فخر سے کہتا۔'اوپر پرماتما اور نیچے ٹھاکر جی۔'' ص ۱۵۶

لیکن افسانہ کے اختتام پر چھدا، آزاد سانڈ سے نیچے اُتر کر لدے ہوئے بیلوں کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے گویا مزدور کی جو حالت پہلے تھی، ترقی کے دور میں، اُس سے بدتر ہوگئی۔ یہ سوال نہ صرف قاری کے ذہن میں فوری طور پر اُبھرتا ہے بلکہ وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ آخر اس ابتر حالت کا ذمہ دار کون ہے؟ اِس سچویشن کو فطری طور پر اُجاگر کرنے میں فنکار بہت کامیاب ہوا ہے۔ کہانی میں بیلوں کا ذکر تشبیہ کے طور پر ہوا ہے اور اس سے چھدا کی صورتِ حال کو Identify کیا گیا ہے۔

'ثمبان' زیرِ مطالعہ مجموعہ میں شامل پندرہویں کہانی ہے۔ یہ کہانی عصرِ حاضر کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی دباؤ کو پیش کرتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انسان کے اندر ہی اندر لاوا پھوٹ رہا ہے لیکن مصلحت پسندی اُسے روکے ہوئے ہے بلکہ اس کیفیت کو

چہرے سے ظاہر بھی نہیں ہونے دیا جاتا ہے۔ اسی لئے یہ کہانی بغیر کسی تاثر کے چہروں کے کھو جانے اور اندر کی بات کو ظاہر نہ کرنے پر مبنی ہے۔ اس کا مرکزی کردار ایک ایسے دوراہے پر کھڑا نظر آتا ہے جس کو دونوں سمتیں عزیز ہوں، اور وہ اِن دونوں کے بغیر خود کو ادھورا محسوس کر رہا ہو۔ تذبذب کی اِس کیفیت میں وہ کسی ایک سمت کا انتخاب نہیں کر پاتا ہے۔ اُس کی ذہنی وابستگی گاؤں اور وہاں موجود بیوی اور بیٹی سے بھی ہے اور میٹرو پالیٹن شہر کی رنگا رنگی اور ایلن کی بیباکی سے بھی۔ طارق چھتاری نے اُس کی زندگی کی اِن متضاد کیفیتوں کی عکاسی نہایت فنکارانہ انداز سے کی ہے جس کے لئے علامتوں اور اشاروں کا سہارا لیا گیا ہے۔

''دوسرا حادثہ'' کا شمار سولہویں نمبر پر ہے۔ اس کہانی کا محور ''حفظِ ماتقدم'' ہے کہ انسان میں جبلّی طور پر اپنی جان کی حفاظت کا جذبہ موجود ہے۔ اسی لیے وہ سب سے پہلے اپنے آپ کو دیکھتا ہے جیسا کہ فنکار نے کہانی کے آخری حصہ میں دکھایا ہے کہ مرکزی کردار شعوری طور پر گاڑی سے اُترنے کے لئے پاؤں بڑھاتا ہے لیکن لاشعوری طور پر ایکسیلریٹر پر دباؤ بڑھ جاتا ہے۔ اور بیٹا اپنی ماں کا آخری دیدار، اُس کا کریا کرم بھی نہیں کر پاتا ہے۔ یہی Irony کہانی میں شدت پیدا کر دیتی ہے اور شعور پر لاشعور کی فتح کو ظاہر کرتی ہے جس کی بنا پر مذکورہ کہانی کو بآسانی نفسیاتی کہانی کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔

کہانی کا مرکزی کردار دیالو جاٹ ایک پنجابی ڈھابے پر بیٹھا چائے پی رہا ہے کہ ایک بوڑھی عورت کے حادثے کی اطلاع ملتی ہے۔ جا کر دیکھتا ہے:

''عورت بہت بوڑھی تھی۔ پیٹ کے اوپر سے پہیا اتر گیا تھا۔''

وہ واپس آ کر بچی ہوئی چائے پیتا ہے۔ ''چائے ٹھنڈی ہو چکی تھی مگر گھونٹ بڑی مشکل سے حلق کے نیچے اُتر رہے تھے۔'' آہستہ آہستہ اُسے احساس ہوتا ہے کہ یہ بُڑھیا تو کچھ کچھ اماں سے مل رہی ہے۔ جیسے جیسے لاش کی شکل ماں سے قریب ہوتی جاتی ہے ویسے ویسے ہمدردی اور اپنائیت کا جذبہ اُبھرتا ہے اور اُسے کالی کار والے کو سزا دینے پر اُکساتا ہے۔ افسانہ نگار پیش بینی کے طور پر کردار کے مزاج کو بتا چکا ہے اور یہ بھی ظاہر کر چکا ہے کہ اُس کا

مزاج اُس کے نام کے مترادف ہے۔ وہ اُس کی سوچ کے توسط سے اُس کا ماضی بیان کر دیتا ہے بلکہ پوری کہانی جزئیات کے ساتھ بُن دیتا ہے۔ کلائمکس یہ ہے کہ جو شخص ایک غیر عورت کے حادثہ کا بدلہ لینے، اُسے سبق سکھانے جا رہا تھا، وہی اپنی ماں کے حادثے سے گذرتا ہے یعنی اُس کے ہاتھوں اُس کی اپنی ماں مرجاتی ہے۔ تھیم پر غور کیا جائے تو کوئی نیا پن نہیں ہے البتہ بات جس انداز سے کہی گئی ہے وہ انداز منفرد ہے۔

واقعات آدھی کہانی تک بڑے سیدھے سادے انداز میں رونما ہوئے ہیں بالکل اُسی طرح جس طرح ٹرک سیدھے راستہ پر متھرا کی جانب گامزن تھا۔ حادثہ رُکاوٹ بنتا ہے اور یہیں سے کہانی پیچھے کی طرف مڑتی ہے۔ ٹرک بھی اس مقام سے واپس مُڑتا ہے۔ بقیہ آدھی کہانی Reflection کی بہترین مثال ہے۔ اِس حصّہ میں کوئی نیا جملہ یا منظر نہیں آیا ہے بلکہ خیالات اور جملوں کو دوہرایا گیا ہے۔ اب ہر جملہ واقعہ ہو جاتا ہے ایک ایک جُز تفصیل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ Reflection کی تکنیک کا زبردست کمال ہے جسے فنکار نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے استعمال کیا ہے۔ کہانی میں زندگی کے خاتمہ کا جو سماں بنتا ہے اس کے لیے اُس نے علامتوں سے بھی کام لیا ہے اور اشاروں سے بھی، فینٹیسی سے بھی اور حقیقت سے بھی۔ کیونکہ کردار جو دیکھ رہا ہے، محسوس کر رہا ہے، اس کو اپنی لاش سے Identify کر رہا ہے۔

فہرست کے اعتبار سے سترہ نمبر پر ''برف اور پانی'' ہے۔ محبت اور سیکس کے حوالے سے لکھی گئی یہ کہانی مشکل مگر دل پذیر ہے۔ جاوید اور سیما اس کے مرکزی کردار ہیں۔ اِن دونوں کے عشق کے پروان چڑھنے، شادی ہونے اور پھر اُس کے بعد کے لمبے عرصہ کی مُسافت کو افسانہ نگار نے چند اشاروں میں بیان کر دیا ہے:

> ''برف پگھلی، پانی کے جھرنے گرے جیسے شہنائیاں بج رہی ہوں۔ برف پھر جمی، اس بار برف کا رنگ زرد تھا، ابٹن کے رنگ کی طرح۔ اور اس کے بعد برف پانی بن کر جاوید اور سیما کے دنوں، مہینوں اور برسوں کو نم کرتی رہی۔ آخر کار دونوں نے مل کر

پہاڑی راستے کے ایک بڑے پتھر کو ڈھکیل ہی دیا۔" ص ۱۷۹

زندگی کے اِس طویل سفر کی روداد کا ذکر افسانہ نگار بیانیہ میں کرتا تو شائد کئی صفحات میں پھیل جاتا لیکن اس کو مربوط اشاروں میں اپنی بات کہنے کا ہُنر آتا ہے اور جہاں جہاں اُس نے بیانیہ کو توڑا ہے، تسلسل برقرار رکھنے کے لئے فلیش بیک کا سہارا لیا ہے۔ دونوں کی لائف ٹکڑوں میں دکھائی گئی ہے۔ یعنی Flashes میں باتیں یاد آتی ہیں جن کو مختلف مناظر کے سہارے کسی نہ کسی لفظ سے جوڑ دیا گیا ہے جیسے پہلا حصّہ اِس جملہ پر ختم ہوتا ہے:

"آج سردی بہت تھی اور اُس روز گرمی"

اور دوسرا حصّہ اِس جملہ سے شروع ہوتا ہے:

"گرمی بہت ہے سیما۔ آؤ تھوڑی دیر اس مولسری کے نیچے بیٹھ لیں۔"

یہ چھوٹے چھوٹے جملہ نہ صرف ربط کو برقرار رکھتے ہیں بلکہ کہانی کی بُنت کو نہایت مضبوط کرتے ہیں اور یہ بھی تاثر دیتے ہیں کہ لڑکا ایک خاص جذبے سے سرشار ہے۔ وہ ماضی کی یاد کے لئے حال کو ساتھ ساتھ لیے پھرتا ہے جبکہ لڑکی Realistic ہے۔

سیما! برف کی تشبیہہ، جاوید! پارے کی صفت، سورج کی کرن! عشق کا جذبہ اور شرمانے کا عمل عشق کی پہچان بن کر اُبھرتا ہے اور کہانی کو رومانی فضا میں رنگ دیتا ہے۔ لیکن پیار کی یہ مہک بہت دیر تک برقرار نہ رہ کر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے جبکہ جاوید زندگی کی طویل مسافت طے کرنے کے باوجود اس جذبے سے سرشار ہے اور اسی لیے وہ بے خیالی میں سیما کو ینکی کی شکل میں دیکھتا ہے:

"جاوید آہستہ آہستہ اس کی طرف بڑھا۔ ینکی کے تھرکتے شانے اسے اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ وہ بڑھتا گیا اور اس نے کانپتے ہاتھوں سے ینکی کے شانوں کو پکڑا۔ اُداس بیٹھی سیما کے شانے جاوید کے ہاتھوں میں تھے۔ وہ چونک پڑا۔ اس نے جلدی سے اپنے ہاتھ ہٹائے اور دور جا کر کھڑا ہو گیا۔" ص ۱۸۴

'وقت' کے مقدر میں کبھی ٹھہراؤ نہیں۔ وہ بڑھتا رہتا ہے، بدلتا رہتا ہے سیما اس حقیقت کو تسلیم کرتی ہے اور جاوید راہِ فرار اختیار کرتا ہے:

"آنکھیں کھولو جاوید کہ آنکھیں بند کر لینا بزدلی ہے۔ حقیقت وہ نہیں جو آنکھیں بند کر کے نظر آتی ہے۔ حقیقت وہی ہے جو تمہارے سامنے کھڑی ہے۔ باہر کچھ نہیں بدلا ہے، تمہارے اندر بدلا ہے۔ مجھے محسوس کرو اور آنکھیں کھولو۔" ص ۱۸۶

اگر غور کیا جائے تو مذکورہ احساس اور جذبے کے علاوہ کہانی میں ایک اور اشارہ بھی ملتا ہے اور یہ اشارہ ہندوستان کے نقشہ میں، قومی جھنڈے کے رنگ میں تبدیل ہو جاتا ہے:

"برف کے ریزے آسمان سے گر گر اس کے سر پر جمنے لگے تھے۔ وہ آنکھیں بند کیے کھڑا رہا۔ قدموں میں پانی بہہ رہا تھا، سر پر برف جم چکی تھی، لیکن پورا بدن جل رہا تھا —— اوپر برفیلے پہاڑ —— نیچے سمندر کی لہریں —— اور بیچ میں تپتے ریگستان۔ پہاڑوں سے آگ کی لپٹیں اٹھنے لگیں اور سمندر کا پانی لال ہو گیا۔ وہ پورا کا پورا جل رہا تھا اور اُس کی روح ...." ص ۱۸۵

اوپر، نیچے اور درمیان کو ہندوستان کی شکل میں دیکھیں تو اوپر یعنی کشمیر جل رہا ہے۔ نیچے L.T.T.E. جیسی تنظیموں کی بدولت پانی کا رنگ خون جیسا ہو گیا ہے اور درمیان یعنی شمالی ہندوستان فسادات سے جھلس رہا ہے۔

۱۹۸۰ء میں لکھی گئی کہانی "چھلاوہ اور وہ" مجموعہ میں اٹھارہویں نمبر پر ہے۔ اِس کہانی میں انسان کی ایک ہی شخصیت کے دو پہلو، نیکی اور بدی، اور اُس کی کش مکش کا اظہار نیم تاریک فضا اور دُھندلے سایوں کے ذریعہ ہوا ہے۔ دراصل یہ ایک بُرے آدمی کے نیک بننے کی کہانی ہے کہ جب تک اُس پر بدی غالب تھی، وہ دُنیا کو فتح کر رہا تھا، لوگ اُس کی آؤ بھگت کر رہے تھے اور وہ عیش و آرام سے زندگی گذار رہا تھا لیکن جب وہ نیک

بن جاتا ہے یا دوسرے لفظوں میں آدمی سے انسان بن جاتا ہے تو اُس کے لیے سکون سے جینا دُوبھر ہو جاتا ہے۔ وہی لوگ جو اُس کی قدر کرتے تھے، اُس سے منہ پھیر لیتے ہیں اور جو رویہ شروع میں اُس کا اپنے ہمزاد کے ساتھ تھا، آخر میں وہی برتاؤ دنیا والوں کا اُس کے ساتھ ہوتا ہے۔ گویا اس کہانی کے ذریعہ یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ آج دنیا میں نیک انسانوں کی پذیرائی کا امکان نہیں کے برابر ہے۔ افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ اُس نے یہ بات کہنے کے لیے ہمزاد یا Double کا نفسیاتی طریقۂ کار استعمال کیا ہے۔ چھلاوہ اسی ہمزاد کے لیے آیا ہے۔ کہانی میں تاریکی کی فضا کو حاوی رکھا گیا ہے لیکن انجام کو پہنچتے پہنچتے اُس پر روشنی غالب آجاتی ہے یعنی ظاہری طاقت پر اندرونی قوت حاوی ہو جاتی ہے۔ اس کے لیے بلیغ اشارے اور تلازمے اس طرح استعمال میں لائے گئے ہیں کہ اس سے کہانی میں صوتی آہنگ پیدا ہو گیا ہے۔ آغاز تاریکی کے پیکر میں ڈھلا ہوا ہے، شفق پھوٹتی ہے اور روشنی حاوی ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ قلبِ ماہیت فکشن کے روایتی انداز میں نہیں ہوئی ہے بلکہ داخلی اور خارجی کیفیت کا ربط کہانی میں ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ اس ربط کو برقرار رکھنے میں اگر ایک طرف بُرائی اور تاریکی میں مساوات قائم ہوتی ہے تو دوسری طرف نیکی اور روشنی میں یہ مساوات نظر آتی ہے۔

طارق چھتاری نے زیرِ مطالعہ کہانی میں اشاروں، کنایوں سے بہت کام لیا ہے۔ یہ اُن کے آرٹ کا مخصوص حربہ ہے جیسا کہ وہ کہانی کے آخری حصّہ میں لکھتے ہیں:

> ”جب روشنی آسمان سے زمین پر اُتر آئی بلکہ زمین سے پھوٹ کر آسمان پر پھیل گئی تو اس نے دیکھا کہ رحیم بخش اپنے کھیت میں ہل جوت رہے ہیں۔ پیچھے سے جا کر سلام کیا۔ رحیم بخش نے مڑ کر دیکھا اور آنکھیں اس طرح موند لیں جیسے سورج ان کی آنکھوں میں اُتر آیا ہو۔ آنکھیں کھولیں، تاب نہ لا سکے، زمین پر گرے اور بے ہوش ہو گئے۔ لالتا اپنی باڑی میں سینچائی کر رہا تھا۔ جب اسے اپنی طرف آتے دیکھا تو پھاوڑا چھوڑ کر گاؤں کی طرف دوڑ پڑا۔ وہ

بھی پیچھے پیچھے بھاگتا ہوا گاؤں پہنچا تو گاؤں والوں نے اپنے دروازے بند کر لیے۔ چوپالوں پر بیٹھے بوڑھوں نے چلمیں الٹ دیں۔ حقہ پانی بند —— مسلمانوں نے کافر جانا تو ہندوؤں نے اپوتر قرار دیا۔'' ص ۱۹۲

طارق چھتاری کے فن کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ وہ گذشتہ تفصیلات کو بھولتے نہیں بلکہ وہ ساری تفصیلات جو پہلے آچکی ہیں وہ افسانہ کے دوسرے حصّہ میں پھر سے نمودار ہوتی ہیں اور فنی اعتبار سے نہایت اہم کام انجام دیتی ہیں جیسے شروع میں فتّے باؤلا اینٹ لے کر اُس کے پیچھے دوڑتا تھا۔ آخر میں ''اسے کھانے کے لئے روکھی سوکھی روٹی دے جایا کرتا ہے'' یا جیسے بُرائیوں کے بارے میں وہ 'نٹنی کی قبر' کے پاس منصوبے بنایا کرتا تھا، اب وہی نٹنی کی قبر اُس کی آخری پناہ گاہ ہوتی ہے۔

''چابیاں'' مجموعہ کی آخری کہانی ہے۔ یہ کہانی طارق چھتاری نے ۱۹۷۹ء میں لکھی اور کئی سال تک اس کی نوک پلک دُرست کرتے رہے۔ ایسا سلوک انھوں نے اپنی بیشتر کہانیوں کے ساتھ کیا مگر ''چابیاں'' پر خاصی اور خصوصی توجہ دی۔ ابتداءً وہ مجموعہ کا ٹائیٹل کور بھی اسی کی مناسبت سے بنوا رہے تھے لیکن پھر اس ارادہ کو ترک کر دیا۔

ترقی کے دوراز ے پر پڑا قفل دو چابیوں سے کھلتا ہے۔ عقل اور عمل سے۔ جیسے جیسے انسان عقل اور عمل کے قریب ہوتا جاتا ہے، بند دروازے کھلتے جاتے ہیں اور وہ منزل کے قریب پہنچتا جاتا ہے لیکن نئی نسل صبر و تحمل سے کام نہیں لیتی ہے۔ اس لیے ہر بار وہ سمجھتی ہے کہ اُس نے منزل پالی ہے جبکہ یہ اُس کا وہم ہوتا ہے۔ وہ سراب کو ہی سمندر سمجھ لیتا ہے اور اُس سے سیراب ہونا چاہتا ہے۔ حقیقت اُسے تلملا دیتی ہے، اُس کی شخصیت کو ریزہ ریزہ کر دیتی ہے۔ نتیجتاً وہ دوسری سمت بھاگنا شروع کر دیتا ہے۔ تلملاہٹ، جھنجھلاہٹ اور شرمندگی پر پردہ ڈالنے کی کوشش اُسے عجیب کش مکش سے دوچار کرتی ہے۔ طارق چھتاری نے اس ذہنی، نفسیاتی بلکہ اضطرابی کیفیت کو تشبیہوں، علامتوں اور اشاروں کے ذریعے اس کہانی میں بیان کیا ہے۔

کہانی میں 'وہ' کے علاوہ مہاویر، ابن سعید اور البرٹ مرکزی کردار ہیں۔ 'وہ' کی حیثیت جسم کی اور بقیہ تینوں اُس کے مکھوٹے ہیں جن کی اپنی سوچ، پہچان اور شناخت ہے یعنی مہاویر مذہب، ابن سعید تجارت اور البرٹ عیش کا استعارہ بنتا ہے اور اُسی کے توسط سے یہ دنیا کو برتتے اور اُس میں ملوث ہوتے ہیں جبکہ 'وہ' کچھ اور چاہتا ہے، کسی انجانی شے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اسی لیے تو 'وہ' آخر میں ان تینوں چہروں کو نوچ کر پھینک دیتا ہے، انھیں قتل کر دیتا ہے۔

طارق چھتاری کی کہانیاں تفہیم اور برتاؤ کے اعتبار سے اپنی ایک الگ پہچان بنانے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ اور اس کامیابی کی بڑی وجہ اُن کا ساحرانہ اندازِ بیان ہے جو ابتدا سے اختتام تک قاری کو باندھے رکھتا ہے۔ ایجاز بیان کی کرشمہ سازی کے لیے وہ بڑے منظم طریقہ سے فضا اور ماحول تیار کرتے ہیں اور پھر صورتِ حال کو خلق کرنے کے لیے مختلف فنی حربوں کا سہارا لیتے ہیں مثلاً کہیں لوک گیتوں سے، کہیں کیرتن سے اور کہیں مصرعوں سے۔ افسانہ ''لکیر'' میں وہ 'لوک گیت' اور 'کیرتن' دونوں کے ذریعے سچویشن کریٹ کرتے ہیں:

''آ و پیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے لیوں'' ۔۔۔۔آ و۔۔۔۔۔[1]

خوبی یہ ہے کہ دونوں مقام پر فضا کو ہموار کرنے اور ماحول کو ابھارنے کے لیے الگ الگ سچویشن پیدا کی گئی ہے جیسے لوک گیت کے وقت فضا میں سکون اور ٹھہراؤ ہے لیکن کیرتن کے وقت شدّت اور تناؤ محسوس ہونے لگتا ہے:

''جے شری کرشن ہرے، پر بھو جے شری کرشن ہرے
بھگتن کے دُکھ سارے پل میں دور کرے
جے شری کرشن ہرے پر بھو جے شری کرشن ہرے۔۔۔''

طارق چھتاری ظاہری کیفیات کو اندرونی جذبات سے بیان کرتے میں

---

[1] آ و پیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے لیوں ۔۔۔ نہ دیکھوں اور کا (کو) نہ تو ہے دیکھن دیوں
نواب واجد علی شاہ کا یہ دوہا ان کے ڈرامہ 'رادھا کنہیا کا قصہ' میں موجود ہے۔

جدّت سے کام لیتے ہیں۔ اس کے لیے وہ رعایت لفظی کی آمیزش سے معروضی تلازمے استعمال کرتے ہیں۔ اور کہیں کہیں معمولی تصرف سے ایک نیا محاورہ بنا دیتے ہیں جیسے بُرا بھلا کی جگہ آڑے ترچھے (آڑے ترچھے وقتوں میں ٹھاکر ویدرام ہی چھدّا اچمار کے کام آتے)۔ وہ تشبیہات کا استعمال ماحول کے اعتبار سے کرتے ہیں جیسے ''اُس کے (مریض کے) چہرے پر بے چینی کے آثار تھرمامیٹر کے پارے کی طرح بڑھنے لگتے۔'' (شیشے کی کرچیں ص ۱۷) اسی طرح ''لکیر'' میں بادلوں کے آکاش پر چھا جانے اور جمنا کی لہروں کی طرح حمید کے اُچھلنے کودنے کی رعایت سے بہت خوب تشبیہ دی ہے۔ اِس کے علاوہ طارق چھتاری نے گاؤں، قصبہ اور شہر میں بولے جانے والے الفاظ پر خصوصی توجہ دی ہے۔ مقامی لب ولہجہ کا استعمال کردار اور ماحول کی مناسبت سے کیا ہے۔ ان تمام باتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ طارق چھتاری نے فکشن کی زبان کو بھی وقیع بنایا ہے۔ اور اپنے مخصوص اسلوب کے ذریعے صنفِ افسانہ کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے۔

کھوکھلا پہیّا

سب سے پہلے کہانی کے عنوان پر نظر ڈالی جائے تو یہ دو لفظوں ''کھوکھلا'' اور ''پہیا'' سے مل کر بنا ہے۔ پہیا کا ایجاد، انسانی ترقی کا پہلا ٹھوس قدم ہے۔ اِس تاریخی اور سائنسی حقیقت کے حوالے سے افسانہ نگار نے ترقی کی نوعیت کا جائزہ لیا تو یہ حقیقت منکشف ہوئی کہ انسان خارجی طور پر ترقی کی طرف تو مائل ہے مگر اُس کے اندر جھانک کر دیکھئے تو ایک خلا کا احساس بڑھتا جا رہا ہے اور یہیں سے یہ سوال اُٹھتا ہے کہ کیا یہ ترقی قابلِ قبول ہے؟ اسی سوالیہ نشان کی بنا پر اِس کا عنوان صرف پہیا نہ رکھ کر ''کھوکھلا پہیا'' رکھا گیا یعنی سبب نہ بول کر مُسبّب سے کام لے کر افسانہ نگار نے قاری کو شروع سے ہی چوکنا کر دیا ہے۔

''کھوکھلا پہیا'' تصورِ ترقی اور تصورِ خلاء کے گرد بُنی گئی کہانی ہے جو یہ تاثر دیتی ہے کہ مکمل آزادی یا مکمل خلاء میں بالکل سچائی نہیں ہے۔ وقت کے تناظر میں دیکھیں تو طارق چھتاری نے یہ کہانی ۱۹۷۸ء میں لکھی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ترقی پسند نقطۂ نظر کے زوال کے ساتھ ساتھ جدیدیت کا زور بھی کم ہونے لگتا ہے اور نئی نسل اپنی شناخت قائم کرنے یا دوسرے لفظوں میں اپنے سے پہلے والی ترقی پسند اور جدید نسل سے خود کو الگ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ طارق چھتاری کی یہ کہانی اپنی پوری بُنت میں مذکورہ بالا تصورات کی نارسائی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے احساس دلاتی ہے کہ خالی پن کے تصور کے باوجود کاروبارِ دنیا چل رہا ہے۔ اِس رفتارِ زندگی کے مثبت اور منفی رویوں کے ساتھ یہ

کہانی قاری کو ایک نئی حقیقت سے متعارف کراتی ہے۔

کہانی کا عنوان تھیم کی تشریح بھی کرتا ہے اور ترقی کے تصور پر طنز بھی۔ طنز کا طریقہ فنکار نے انوکھا نکالا ہے یعنی جس طبقہ سے اُس نے مرکزی کردار اُٹھایا ہے وہ حقیر ہے، کفن چور ہے مگر اس گرے پڑے کردار سے نفرت کے بجائے ایک طرح کے معروضی رویّے کا اظہار ہوتا ہے۔ کہانی کفن کھسوٹ کی سوچ سے شروع ہوتی ہے جو مادّی سطح کے بجائے مابعد الطبیعاتی سطح کی طرف اشارہ کرتی ہے:

> ہم تو خدا کے بنائے ہوئے پہیّے ہیں، کھو کھلے پہیّے ......
> وہ جس طرح چاہتا ہے گھماتا ہے اور اگر ہم گھومنے سے انکار کردیں......انکار؟۔ انکار کیسے کرسکتے ہیں، ہمیں تو گھومتے ہی رہنا ہے، کبھی مرضی سے اور کبھی مرضی کے بغیر۔'' ص ۳۴

اس سوچ کا جواز کہانی کے اختتام سے ذرا پہلے مل جاتا ہے جب کفن کھسوٹ یہ محسوس کرتا ہے کہ اُسے کوئی ڈھکیلے لیے جارہا ہے۔ کوئی غیر مرئی قوت اس کو لڑھکاتی چلی جارہی ہے اور وہ لڑھکتا چلا جارہا ہے:

> ''اُسے محسوس ہوا کہ وہ زنگ آلود لوہے کا کھوکھلا پہیا ہے اور کوئی شخص اُسے مکّا کے تھپیڑے سے مار مار کر تیزی سے لڑھکا رہا ہے۔ وہ لڑھکتا رہا، اس مردے کی مانند جو تابوت میں تھا ہی نہیں۔'' ص ۴۲

کہانی کی پوری فضا میں قنوطیت ہوتے ہوئے بھی رجائیت کی ایک جھلک موجود ہے اور یہ رجائیت اس کہانی کی مابعد الطبیعاتی جہت کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے ''کھوکھلا پہیا'' تین سطحوں پر سفر کرتی ہے۔

ا۔ پہیا! تہذیبی سفر کی علامت بن جاتا ہے کہ معمولی سرکنڈے سے چلنے والا پہیا جس کے توسط سے راوی کھیل کھیل ہی میں اپنی منزل پر پہنچ جاتا تھا، ترقی یافتہ دور میں آنکڑے کا محتاج ہوگیا۔ نتیجتاً اُس نے اپنی سمت و رفتار کھودی، منزل کو بھول گیا۔

۲۔ عمارت کی سطح پر ــــ چھپر، پختہ مکان ہوا۔ اوسارے کی جگہ بیٹھک نے
لے لی اور جو پہلے قصبہ تھا وہ تحصیل اور پھر چمنیوں والا شہر بن گیا۔

۳۔ طبعی اعتبار سے مکاری، ملاوٹ اور جھوٹ نے سادہ لوحی، خلوص اور
صداقت کی جگہ لے لی یعنی قدروں اور رشتوں کا زوال ہوا۔

مونولاگ کی شکل میں لکھی یہ کہانی انتہائی طنز سے بھرپور ہے۔ خارجی طور پر اچھی سے اچھی حالت اور داخلی طور پر بری سے بری حالت کا میلان زیادہ واضح اور فنکارانہ طور پر قبر اور کفن کے حوالے سے نظر آتا ہے۔ جدت یہ ہے کہ ہیرو اپنی گھناونی حرکت پر نادم ہونے کے بجائے جدید دنیا کی جعل سازی کو دیکھ کر حیران ہو جاتا ہے۔ ہیرو جب پہلی بار کفن چُراتا ہے تو قبر جو ظاہری سطح کی طرف اشارہ کرتی ہے، معمولی حالت میں ہے۔ یہ لکڑی کی تختے سے بنی ہے لیکن کفن ''بہت قیمتی اور ملائم'' کپڑے کا ہے جس کو وہ حاصل کر کے اچھے داموں بیچ سکتا ہے۔ اس سے پہلے بھی راوی اپنے استاد کے حوالے سے جو ذکر کرتا ہے وہ متھ بن جاتا ہے:

> ''اس وقت اُسے یاد آیا کہ اُستاد نے بتایا تھا۔ بہت دنوں کی بات ہے جب اس قصبے میں سب مکان کچے تھے اور برسات میں ہر آدمی کا چھپر ٹپکتا تھا۔ اس وقت استاد کے دادا نے جس قبر سے کفن چرایا تھا، اس میں سونے چاندی کے تاروں کا بنا ایک دوشالہ نکلا تھا۔'' ص ۳۶

دوسرے مرحلے میں قبر کو خوب سجایا جاتا ہے لیکن اندر چھیتھڑا ملتا ہے یعنی ظاہری طور پر نفاست اور نزاکت تو آ جاتی ہے البتہ اندرونی طور پر بری حالت ہوتی ہے۔ تیسرے مرحلے میں خوب سے خوب تر بجی ہوئی قبر کے اندر کافی موٹا پتھر ملتا ہے جس کو وہ بڑی مشکل سے توڑ پاتا ہے۔ توڑتے وقت کردار جو سوچ رہا ہے اس کی خیال آرائی نہایت فنکارانہ انداز میں ہوئی ہے اور اُس سے جو Dis illusion ment کی فضا پیدا ہوئی ہے وہ بہت Effective بن جاتی ہے۔ فضا کا یہ پھیلاؤ اُس صورتِ حال کا جواز بھی

ہے کہ اتنی شاندار قبر میں مردہ بے کفن ہوتا ہے۔ بظاہر لگتا ہے کہ کہانی کو یہیں ختم ہو جانا چاہیے لیکن اس کلائمکس کے بعد ایک اور کلائمکس آتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ قبر میں مردہ ہی نہیں ہے۔ پچھلے کلائمکس میں مردہ تو تھا مگر یہاں وہ بھی نہیں ــــ تابوت قبر کے اندر بالکل خالی تھا۔ افسانہ نگار نے حیرت انگیز فنی کمال یہ دکھایا ہے کہ بغیر کچھ کہے ہوئے قاری کے ذہن کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیا ہے۔ مثلاً مُردوں کا کاروبار انشورنش وغیرہ کے حصول میں زندہ شخص کو مُردہ قرار دینا جیسے خیالات ذہن میں در آتے ہیں اور ان کا اشارہ کاغذات کے لین دین اور آپس کی سرگوشیوں سے ملتا ہے:

> ”ارے یہ لوگ اس طرح چپکے چپکے کیا باتیں کر رہے ہیں؟ اُس نے کان لگا کر سننا چاہا مگر باتیں اتنی آہستہ ہو رہی تھیں کہ شاید بات کرنے والا بھی اپنی بات نہیں سن پا رہا تھا۔ سننے کی بہت کوشش کی مگر وہ صرف اتنا سن پایا ــــ اب کوئی فکر کی بات نہیں سب یہی سمجھیں گے کہ .... پھر ان میں سے ایک نے اپنی جیب سے کچھ کاغذات نکال کر سامنے کھڑے شخص کو دیے۔ دوسرے نے اشارہ کیا۔ اشارہ پاتے ہی باقی لوگ اِدھر اُدھر چلے گئے۔“ ص ۴۰

سازش کا اشارہ اُس کیفیت سے بھی مل جاتا ہے جب افسانہ نگار بتاتا ہے کہ اُن کے چہروں پر خوف کا اثر تو تھا مگر رنج والم کا نام و نشان تک نہیں تھا جو حقیقتاً ہونا چاہیے:

> ”ان لوگوں کے چہروں پر خوف کیوں ہے؟ شاید موت کا خوف ہو ــــ مگر کسی کے چہرے پر رنج والم کا نام و نشان بھی نہیں۔“ ص ۳۹

فنکار نے خالص فینٹیسی سے بچنے کے لیے جان بوجھ کر ایسے موقعوں پر گریز سے کام لیا ہے۔ وہ اس بحث میں نہیں اُلجھا ہے کہ مُردے کے جسم پر کفن تھا یا نہیں۔ یا پھر اگلے مرحلے میں قبر میں مُردہ تھا یا نہیں۔ اُسے تو ان مثالوں کے توسط سے اندر باہر کی تاریکی اور جگمگاہٹ

کی حقیقت کو اجاگر کرنا تھا۔

''کھوکھلا پہیا'' کلائمکس ور کلائمکس کی بہت اچھی مثال ہے۔ اس میں افسانہ نگار نے بعض ایسی فنی تدابیر اختیار کی ہیں جو اردو افسانے کی مثبت روایتوں کو آگے بڑھاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ـــــــ

۱۔ اس کہانی میں ڈرامائیت کا عنصر گزشتہ روایت کی کہانیوں سے زیادہ ہے۔

۲۔ تصور کے ذکر، خوف اور وہم کے بیان کو نہایت سادگی سے ڈرامائی شکل دے دی گئی ہے۔ یہ ڈرامائیت نہ صرف بہت Effective ہے بلکہ جذباتی بُعد بنائے رکھنے میں معاون ہے اور سوچوں کی پیش کش میں بھی پوری طرح کامیاب ہے۔

۳۔ علامات اوقاف یعنی Punctuation کا استعمال بھی نہایت معنی خیز ہے جیسے سوچ کی ایک سطح وہ ہے جو داخلی خود کلامی کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ فن کار نے اس کا اظہار واوین Double Inverted Commas میں کیا ہے جبکہ سوچ کی دوسری سطح کو اس نے Single Inverted Comma کے ذریعے دکھایا ہے۔ اس کے علاوہ ندائیہ، فُجائیہ (Sign of Exclamation) سوالیہ اور Dashes سے بھی اُس نے خوب کام لیا ہے۔ اس اہتمام میں قاری کو نہایت چوکنا رہنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ کب، سوچ میں تفریق قائم کر کے افسانہ نگار کون سا فنی فائدہ حاصل کر رہا ہے۔ بہر حال سوچ کو ڈرامائی شکل دینے کی اردو میں یہ ایک اچھی اور نئی مثال ہے۔

۴۔ بیشتر روداد ماضی کے صیغہ میں بیان ہوئی ہے لیکن بعض جگہ ڈرامائی صورتحال پیدا کرنے کے لیے افسانہ نگار نے حال کا صیغہ بھی استعمال کیا ہے۔ اِس سے ایک فائدہ اُسے یہ حاصل ہوا کہ صورتِ حال کی شدت Present tense میں بہت اچھی طرح ظاہر ہوگئی۔

۵۔تاثر کا فوری پن ظاہر کرنے کے لیے افسانہ نگار نے سیاہ غار (Black Hole) کے تصور سے استفادہ کرتے ہوئے اُس میں شدت اور ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے۔

طارق چھتاری کی اس کہانی میں بیانیہ (Narrative) کی بہ نسبت ڈرامائی طرزِ اظہار پر اصرار زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر ایک جگہ خوف کے جذبے کو سیدھے سادے انداز میں بیان نہیں کیا بلکہ اُسے ڈرامائیت عطا کر دی ہے:

> ''بڑے سے بڑا سُنار بھی اس کی زنجیر اور دوشالہ خریدنے کو تیار نہیں۔ خریدے بھی کیسے؟ کس کے پاس ہے اتنا روپیہ؟ اتنا قیمتی سامان تو کوئی راجا ہی خرید سکتا ہے۔ اسے لگا کہ پیچھے سے کسی نے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھا ہے۔ ''پولیس!''۔ ''نہیں۔'' اس نے دیکھا کہ نہ اس کے کندھوں پر دوشالہ ہے اور نہ گلے میں سونے کی زنجیر۔'' ص ۴۱

اِسی طرح وہم جیسی تجریدی صفت کو بھی ڈرامے کی شکل دے دی ہے:

> ''مٹی میں دبے پتھر کو کاٹنے کی بھنچی بھنچی آواز قبرستان کے سکوت کو توڑ رہی تھی۔ جب آواز تیز ہوتی ہے تو وہ کانپ جاتا ہے۔ ''کون؟''۔ ارے یہ تو میرا وہم ہے۔ یہاں اندھیرے کے سوا کون ہو سکتا ہے۔'' ص ۳۸

ڈرامائی طرزِ اظہار مختلف انداز میں طارق چھتاری کے افسانوں میں ظاہر ہوتا رہتا ہے۔ اور یہ ان کے افسانوی فن کا ایک خاص وصف ہے۔

''مجموعی اعتبار سے ''کھوکھلا پہیا'' اپنے انوکھے موضوع، توجہ انگیز تکنیک، ڈرامائی اسلوب اور ایجازِ بیان کی وجہ سے جدید تر اردو افسانہ میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے۔

☆☆☆

آدھی سیڑھیاں

زیرِ مطالعہ افسانہ میں ماں اور بیٹے کی سوچ، قصبہ اور شہر کے تہذیبی تصادم کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ سیدھا ٹکراؤ زمانہ قدیم کی روایات کا ترقی پذیر صورتِ حال سے ہے فن کار نے اسی ٹکراؤ کی شدت کو اُجاگر کیا ہے جس کی وجہ سے انسانی خواب ریزہ ریزہ ہو کر بکھر رہے ہیں۔ پُرانی پیڑھی اپنی جگہ، اپنی چیزوں، اپنے رسم و رواج سے اس طرح جُڑی ہوئی ہے کہ وہ اُن سے بآسانی علاحدگی اختیار نہیں کر سکتی۔ نئی پیڑھی کی مجبوری ہے کہ وہ شہر کی گہما گہمی کو پسند کرے اور Latest چیزوں کو اپنائے۔ اُس کے لیے اکثر پُرانی چیزیں بے معنی اور بے وقعت ہو جاتی ہیں۔ اس کہانی میں نئے اور پُرانے کی اِسی کش مکش کو نفسیاتی Touches کے ساتھ اُبھارا گیا ہے۔ سعیدہ بیگم جس طرز سے زندگی کی سیڑھیاں چڑھتی چلی جا رہی تھیں، زمانہ کی تبدیلی اور ماحول کے موڑ نے انھیں آدھی سیڑھیوں سے ہی واپس آنے پر مجبور کر دیا ہے۔

وقت کے ساتھ معاشرہ میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں وہ ناگزیر ہیں۔ بزرگ اِن تبدیلیوں کی مزاحمت کرتے ہیں اور ایسا کرنا اُن کے لیے ایک فطری عمل ہے لیکن وقت کی قوت کے آگے وہ بے بس ہیں۔ مزاحمت کے عمل میں اُن کی شخصیت مجروح ہوتی ہے وہ الگ تھلگ پڑ جاتے ہیں اور ماضی کی یادوں کو زندہ رکھنے کا جتن کرتے ہیں لیکن ماضی کو واپس لانا کسی طرح ممکن نہیں ہوتا ہے۔ حال کو پوری طرح قبول نہ کرنے اور ماضی کو بھول نہ سکنے کی صورت میں آدمی خود اپنے گھر میں اجنبی بن جاتا ہے اور اِس طرح

لاتعلقی اور بے گانگی کا وہ تجربہ سامنے آتا ہے جسے Alienation کہا جاتا ہے جیسا کہ مذکورہ کہانی میں دکھایا گیا ہے کہ شہر میں ماں، بیٹے کے گھر میں مہمان کی صورت میں رہتی ہے کیونکہ یہ اُس کا گھر نہیں ہے۔ اِس کی نشاندہی اِس امر سے ہوتی ہے کہ واپسی پر قصبے کے اپنے آبائی گھر میں وہ میزبان کے فرائض انجام دینے لگتی ہے اور بہو مہمان بن جاتی ہے۔

بیانیہ انداز میں لکھی گئی اِس کہانی کے دو مرکزی کردار ہیں۔ ایک احمد کا، اور دوسرا سعیدہ بیگم کا۔ احمد، علی گڑھ میں اعلیٰ تعلیم حاصل کرتے ہوئے تبدیل پذیر حقائق سے دوچار ہے۔ حالانکہ اس کو بھی زمین جائداد سے محبت ہے اور اس کے بیچ جانے کا افسوس لیکن چاہت اور کشش کی جڑیں اُتنی گہری نہیں ہیں جتنی سعیدہ بیگم کی۔ وقت کے تقاضے اور مستقبل کے امکانات احمد کے سامنے منھ کھولے کھڑے ہوئے ہیں جبکہ سعیدہ بیگم عہدِ رفتگاں سے جُڑی ہوئی ہیں اور وہ کسی طرح بھی ماضی سے کٹنا نہیں چاہتی ہیں بلکہ احمد کو سمجھاتی ہیں:

تمہارا یہاں سے بالکل اُکھڑنا ٹھیک نہیں ہے۔'' ص ۱۰۴

یہ جملہ اس جانب اشارہ کرتا ہے کہ جس نے اپنی دھرتی، اپنی جڑوں کو چھوڑا، اُسے کوئی فضا، آب و ہوا قبول نہیں کرتی ہے۔ اجنبی زمین رماحول میں آدمی زندہ تو رہتے ہیں لیکن اُن کی باطنی زندگی میں ایک تغیر پیدا ہوتا ہے جو ناگزیر ہے۔ اس تبدیلی میں کسی کا دوش نہیں، کوئی قصوروار نہیں، افسانہ نگار نے اسی المیہ کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

مذکورہ دونوں کرداروں کو سامنے رکھا جائے تو مرکزیت اور اوّلیت سعیدہ بیگم کو حاصل ہوتی ہے۔ اور ایک طرح سے یہ کہانی خاتون کی کہانی بن جاتی ہے لڑکے کی نہیں کیونکہ اس کے تمام تانے بانے ادھیڑ عمر کے کردار کے گرد بُنے گئے ہیں مگر کہانی کی خوبی یہ قرار پاتی ہے کہ طارق چھتاری نے درمیانی عمر کے ساتھ ساتھ نئی نسل کے ذہن میں بھی جھانک کر دیکھا ہے جو مجبوراً اپنا بھی دُکھ جھیل رہا ہے اور سعیدہ بیگم کا بھی۔ اس لیے 'آدھی سیڑھیاں' محض ایک نسل کی نہیں بلکہ دو نسلوں کے ذہنی اور تہذیبی تصادم کی ملی جلی

تصویر بن جاتی ہے۔ فنکاری یہ ہے کہ اس مقام پر راوی اپنے کو بہت Objective رکھتا ہے وہ جہاں جیسا مناسب سمجھتا ہے وہاں اُس کردار کی آنکھ سے دیکھتا ہے یعنی کبھی سعیدہ بیگم کے زاویۂ نگاہ سے اور کبھی احمد کی نظر سے۔

احمد اور سعیدہ بیگم کے کرداروں کے علاوہ افسانہ میں ایک اور متحرک کردار لالا دیوی سرن کا ہے۔ اُسے ڈیوڑھی اور زمین میں اُس وقت دلچسپی پیدا ہوتی ہے جب احمد کے سامنے شادی کے لیے روپیہ کی فراہمی کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔ لالا دیوی سرن کا کردار روایتی مہاجنی کردار سے الگ ہے۔ اس میں رواداری ہے، ملنساری ہے، دُکھ سکھ کو محسوس کرنے کی قوت ہے۔ اسی لیے وہ احمد کے مسئلہ پر غور و فکر کرتا ہے اور اس کو مہاجنی روایت سے ہٹ کر راہِ عمل بتاتا ہے حالانکہ اس مشورہ میں اُس کا اپنا مفاد بھی پوشیدہ ہے۔ جو ایک فطری عمل معلوم ہوتا ہے۔ جذبات اور حقائق کی کش مکش میں مبتلا احمد بالآخر زمین فروخت کر دیتا ہے۔ اس عمل سے اُسے اپنے کئی منصوبوں کی تکمیل ہوتی نظر آتی ہے جس کا ذکر وہ اپنی ماں سے اس طرح کرتا ہے:

> "میں سوچ رہا تھا۔ پڑھائی سال ڈیڑھ سال میں ختم ہو جائے گی۔ آج کل نوکریاں تو ملتی نہیں اور پڑھائی لکھائی کے بعد یہاں آکر کھیتی باڑی کرنا .... کھیتی باڑی بھی کوئی کیا کرے، حکومت نے سیلنگ کا ایسا چکر چلایا ہے کہ پتا نہیں یہ زمین رہے یا نہیں۔ .... آج کل شہروں میں مکانوں کے کرائے بہت ہیں، اگر کچھ مکان بنوا دیے جائیں تو ماہانہ آمدنی ہو جائے۔ اور پھر رہنے کو بھی ایک مکان ہو جائے گا، کرائے کے مکان میں تو ...... آپ کا بھی یہاں اکیلے دل گھبراتا ہوگا، وہیں ساتھ رہیں گے۔ آپ کا دل بھی لگا رہے گا۔" ص ۱۰۳-۴

دراصل احمد اپنے کو اور اپنے سے زیادہ ماں کو مطمئن کرنے کے جتن کرتا ہے کہ بستی میں آمد و رفت کا سلسلہ اُسی وقت تک برقرار ہے جب تک ماں زندہ ہے، بعد میں شائد اُسے

وہی کرنا پڑے جسے آج کرنے کا موقع ہے۔ آخر کچھ پانے کے لیے کچھ تو کھونا ہوتا ہے۔ یہ سوچ کر وہ زمین کا سودا کر لیتا ہے۔ اس طرح لالا دیوی سرن اپنے مقصد میں اور احمد اپنے منصوبے میں کامیاب ہو جاتا ہے البتہ قاری کے ذہن کے کسی گوشہ میں اچانک یہ سوال اُٹھتا ہے کہ کسان جسے اپنی زمین بے حد عزیز ہوتی ہے وہ اُس سے منھ موڑ کر سرمایہ داری کا خواب کیوں دیکھتا ہے؟ اور ماں کیونکر رضا مند ہو جاتی ہے لیکن افسانہ نگار نے بدلتے ہوئے معاشرتی نظام کے تحت ان ضمنی باتوں کے لیے جو جواز تلاش کیے ہیں اور جو دلائل پیش کیے ہیں اُن سے اگلے ہی پل قاری بھی اُسی طرح مطمئن ہو جاتا ہے جس طرح سعیدہ بیگم گزشتہ باتوں سے بے نیاز ہو کر، دھوم دھام سے شادی کرتی ہیں اور شہر منتقل ہو جاتی ہیں۔ یہاں بھی خاتون کردار ہی سب سے زیادہ کش مکش کا شکار ہوتا نظر آتا ہے اور خود کو حالات کے مطابق Adjust کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

شہر میں بہو اور بیٹے کے ساتھ رہتے ہوئے سعیدہ بیگم کو قدیم معاشرے کی انحطاط پذیری اور نئے معاشرے کی صورتوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ چھوٹے سے فلیٹ میں کوئی پائیں باغ نہیں ہے۔ کچھ نئی قسم کے پودے ضرور ہیں لیکن شہتوت کا درخت نہیں، بیلا چمیلی نہیں۔ زندگی کی تگ و دو میں لگے بہو بیٹے جہاں اِن پودوں کی دیکھ ریکھ سے دُور ہو رہے ہیں وہاں ماں کی قربت سے بھی فاصلہ بڑھتا جا رہا ہے۔ محبتیں رسمی حد تک سمٹ جاتی ہیں جب کہ ماضی میں وافر وقت تھا، آسائشیں تھیں، روپے کی فراوانی تھی تو یہ سب رشتے بہت نزدیک اور جُڑے ہوئے تھے۔ ماں نئے معاشرے کے تحت تبدیل ہوتی روایات سے امکانی کوشش کے باوجود اپنے آپ کو جوڑ نہیں پاتی، اُس ماحول میں ڈھل نہیں پاتی۔ سیٹی مارتا پریشر کوکر، گیس چولھا، اُنھیں عجیب سا لگتا اور اس میں پکا کھانا بے لذت محسوس ہوتا۔ رفتہ رفتہ وہ اندر ہی اندر ٹوٹنے لگتی ہیں اور محض ایک تماشائی کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ اِسی درمیان احمد زمین کا بیع نامہ کرنے اور باقی رقم وصول کرنے کی خاطر چھٹیوں میں بستی آتا ہے۔ والدہ اور بیگم ساتھ ہوتی ہیں۔ ماں قصبہ میں آکر چہکنے لگتی ہیں۔ ان کا ذہن قدیم ماحول میں واپس لوٹ آتا ہے۔ احمد سارے

کام مکمل کر کے جب شہر چلنے کا اعلان کرتا ہے تو ماں کو محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ پھر اسی حبس زدہ ماحول میں جا کر قید ہو جائے گی۔ وہ تذبذب اور کش مکش کی کیفیت سے دوچار ہوتی ہے اور نئے اور پرانے معاشرے کے درمیان گم صُم کھڑی رہتی ہے اور دیر تک طے نہیں کر پاتی ہے کہ جدید کو اپنانے کے لیے قدیم کو کیسے چھوڑا جائے یا اُسے بھلایا جائے۔ اِس ذہنی کیفیت کو طارق چھتاری نے افسانہ کے آخر میں ایک علامتی منظر کے ذریعہ یوں بیان کیا ہے:

> ''امّی جان ابھی تک نہیں سوئیں؟۔ اُس نے سوچا۔ اُٹھنا چاہا مگر اُٹھا نہیں، بس چپ چاپ لیٹا اُنہیں دیکھتا رہا۔ دالان کی محراب میں لالٹین لٹک رہی تھی جو ہوا کے جھونکے سے ہلنے لگی تھی سعیدہ بیگم کا سایہ کبھی طویل ہو کر دبے پاؤں ڈیوڑھی کی دیواروں پر چڑھنے لگتا اور کبھی سمٹ کر اُن کے قدموں میں دم توڑ دیتا۔'' ص ۱۱۰

لالٹین کے ہلنے اور سائے کے گھٹنے بڑھنے کے منظر کا بیان طارق چھتاری نے نہایت موثر طریقہ سے کیا ہے یعنی سایہ کا دیوار پر چڑھنا جہاں خواہشوں کے بڑھنے اور پنپنے کا غماز ہے تو وہیں سایہ کا قدموں میں دم توڑ دینا، خواہشوں کے زوال کی علامت ہے اور یہ فنکارانہ اظہار اُن کے Objective بیان سے شدت اختیار کر لیتا ہے جو کہانی کے آخر میں بے حد Effective ہو جاتا ہے۔

اختتام کے تعلق سے اردو میں استعجابیہ انداز کی جو روایت ہے، میرے نزدیک مذکورہ افسانے کا یہ اختتامی پیراگراف اُس روایت سے الگ ہے بلکہ یہ کہنا شائد دُرست ہو کہ چیخوف کی کہانیوں کی طرح یہ کہانی اپنے انجام کو پہنچتی ہے یعنی یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک جھٹکے کے ساتھ ختم نہیں ہوئی بلکہ آگے بڑھتے بڑھتے ایک مقام پر رُک جاتی ہے اور وہ مقام ہے سعیدہ بیگم کی جذباتی اُتھل پتھل کا، اور یہ جذباتی تلاطم ایک مفاہمت پر ختم ہو جاتا ہے:

> ''وہ آہستہ آہستہ چلتے ہوئے صحن کو پار کر کے باغیچے میں لگے شہتوت کے قریب پہنچیں، پانی سے بھری بالٹی اُٹھائی اور شہتوت کے پیڑ میں انڈیل دی۔ وہاں سے لوٹ کر صدر دروازے تک آ ئیں۔ نقش و نگار والے برسوں پُرانے موٹے کواڑ چھوئے، پھر دالان میں لٹکی لالٹین اُتار کر زینے کی طرف مڑیں اور سیڑھیاں چڑھنے لگیں مگر آدھی سیڑھیوں تک ہی پہنچی ہوں گی کہ جانے کیا سوچ کر واپس اُتر آ ئیں۔'' ص ۱۱۰

دراصل سعیدہ بیگم کے لیے شہتوت کا درخت، موٹی لکڑی کے نقش و نگار والے بڑے دروازے اور بالائی منزل یہ سب پیارے ہیں اور وہ ان سب میں سما جانا چاہتی ہیں کیونکہ اِن ہی کے سایے میں انھوں نے اب تک کی زندگی گزاری ہے۔ وہ معاشرہ اُنھیں بہت عزیز ہے جہاں ایک پُر سکون خاموشی ہے۔ دُور گاؤں کی چکی کی آواز ہے۔ بالائی منزل سے اُن کے کھیتوں کے ہرے بھرے مناظر ہیں۔ اڑوس پڑوس کی عورتوں سے گفتگو، اُن کے دُکھ سُکھ اور پھر اُن سے حاصل ہونے والی قرب و جوار کی خبریں ہیں۔ یہ سب برسوں سے ان کو سکون بخشتے آئے ہیں۔ اس کے برعکس اُنھیں شہر کے اُس معاشرے سے جہاں اُن کے بیٹے کا گھر ہے، ایک گھٹن کا احساس ہوتا ہے جس کی وجہ سے اُنھیں بچوں کی جائز اور مناسب باتیں بھی ناگوار گزرتی ہیں جب کہ بستی میں واپس آ کر ان کا رویہ بالکل بدل جاتا ہے۔ قصبے کی حویلی میں قیام کے دوران وہ گھر کی تمام ذمے داریاں پوری کرنا اپنا فرض سمجھتی ہیں اور بیٹے اور بہو کی بھی ضروریات کا اس طرح خیال رکھتی ہیں جیسے وہ اُن کے مہمان ہوں۔ اور پھر یہاں سے رُخصت ہونے سے قبل ہر ایک شے کو اس طرح چھوتی اور اپنے عمل سے پیار دیتی ہیں جیسے شائد یہ سب اُنھیں اب دیکھنا نصیب نہ ہو۔ اور شائد اُنھیں یہ بھی احساس ہو چکا ہے کہ نئے معاشرے کی سیڑھیوں کے آخری سرے تک وہ پہنچ نہیں سکتیں، جو اُن کے برسہا برس کے بھوگے ہوئے معاشرے کی نفی ہیں۔ سعیدہ بیگم کا سیڑھیوں پر چڑھنا اور پھر آدھی سیڑھیوں سے

واپس ہونا دراصل اُن کی اِسی ذہنی کشمکش کا عکاس ہے۔ افسانے کا یہ اختتام اسے ایک موثر افسانہ بنادیتا ہے۔ اس میں فن کار نے اظہار کے پیرائے پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ بظاہر اسلوب میں سادگی مگر تہہ داری ہے۔ طارق چھتاری نے اِس افسانہ میں زندگی کا ایک نظریہ پیش کیا ہے جو کلی طور پر زندگی کا ویژن تلاش کرنے کا نقطہ نظر ہے۔ اس نقطۂ نگاہ میں موضوع کا زبردست تنوع ہے جس کی وجہ سے قاری کئی زاویوں سے سوچنے پر مجبور ہوتا ہے جیسے:

۱۔ وہ جن کی اپنی شناخت تھی وہ آئینڈنٹی کے مسئلے سے جوجھ رہے ہیں۔

۲۔ وہ لوگ جو اپنی زمین سے جڑے ہوئے تھے، جن کو مالکانہ احساس تھا، وہ اُن سے چھینتا جارہا ہے۔

۳۔ مُراجعت کا یہ سلسلہ کب تک جاری رہے گا؟ اور عصرِ حاضر کی زندگی نقلِ مکانی کے لیے کب تک مجبور کرتی رہے گی؟

چونکہ فن کار کو اپنے تجربات بیان کرنے پر عُبور ہے اور انھیں کہانی کی شکل میں Develope کرنے کا طریقہ آتا ہے اِس لیے وہ ذہن میں اُبھرنے والے سوالات کے دلائل پیش کرتے ہوئے قاری کو مطمئن کردیتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ ''آدھی سیڑھیاں'' تھیم اور Treatment کے اعتبار سے اپنی ایک الگ پہچان بنانے میں کامیاب ہوا ہے جیسے:

۱۔ تھیم کی سطح پر یہ افسانہ ترقی پسند اور جدید دونوں رجحان سے مختلف ہے کیونکہ اس میں ترقی پسندوں کی طرح ماضی سے انکار نہیں ہے اور جدیدیت کے مرغوب موضوع جنریشن گیپ پر اصرار بھی نہیں۔

۲۔ ایجازِ بیان اس افسانہ کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ خوبی بیانیہ میں بھی ظاہر ہوئی ہے اور مکالموں میں بھی۔

۳ اِس افسانہ میں داخلی واردات کو خارجی پیکروں میں پیش کرنے پر زور دیا گیا ہے ایسا کرنے میں جدیدیت پسند بیانیہ کی ایک اہم

تکنیک شعور کی رَو سے بڑی حد تک احتراز کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے شعور کی رَو کی جگہ ذہنی اور جذباتی وقوعات اور کیفیات کو بیان کرنے کے لیے معروضی تلازمے کی تکنیک کا سہارا لیا ہے۔ اس کی کئی مثالیں افسانہ میں موجود ہیں مثلاً:

''ہری گولیوں والا بچہ جیت رہا تھا۔ بچے نے جیب سے ہری گولیاں نکال کر اطمینان سے زمین پر پھیلا دیں اور جیتی ہوئی لال گولیوں کو چاک کی جیب میں رکھ لیا۔ احمد نے سامنے دیکھا، دُور تالاب کے اُس پار اُس کے اپنے ہرے ہرے کھیت لہلہا رہے تھے۔ اُس نے آنکھیں بند کر لیں اور جب کھولیں تو محسوس ہوا کہ صدیاں بیت گئی ہیں۔ اب بازی پلٹ گئی تھی۔ زمین پر بکھری ہری گولیاں غائب تھیں اور لال گولیاں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھیں سورج کی کرنیں زمین پر اُتر آئی تھیں اور کانچ کی لال گولیوں پر اس طرح پڑ رہی تھیں کہ اس کے کھیت اب سُرخ نظر آ رہے تھے۔'' ص ۹۹، ۱۰۰

اس جگہ نہ صرف تاریخی پس منظر کے اظہار کے ساتھ ساتھ یہ ہرے لال سمبل بہت واضح ہیں بلکہ بنیادی نکتہ یہ ہے کہ زرعی معیشت پر مہاجنی معیشت کس طرح غالب آ رہی ہے، اس کو بڑے ایجاز کے ساتھ بیان کر دیا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بہت کچھ کہہ جانا بلکہ ذہنی کیفیت کو بھی اُجاگر کر دینا طارق چھتاری کا فنی کمال ہے۔ خارجی سوچ کو ظاہری طور پر پیش کرنے کا اشارہ اس جملہ سے ملتا ہے:

''سعیدہ بیگم نے دیکھا کہ رکابی میں خاگینہ اُسی طرح رکھا ہوا ہے اور وہ روکھے لقمے نگل رہا ہے۔'' ص ۹۸

اُن کے معروضی تلازمے کی تکنیک کا ایک اور واضح ثبوت:

''سعیدہ بیگم نے چھت کی طرف دیکھا۔ ایک جنگلی کبوتر شہتیر کے

کنڈے میں جھول رہا تھا۔ معلوم نہیں کیا ہوا کہ اپنے پر پھُلانے لگا اور پھر کُنڈے کے دائرے سے نکل کر پرپھڑ پھڑاتا ہوا دیوار سے جا ٹکرایا۔ نیچے فرش پر گرنے ہی والا تھا کہ سنبھلا اور روشن دان کی طرف اُڑا۔ روشن دان کا شیشہ ٹوٹ چکا تھا، کبوتر تیزی سے نکلا اور باہر تاریکی میں گم ہوگیا۔'' ص ۱۰۴

یہ اقتباس نہ صرف سعیدہ بیگم کی ذہنی کیفیت کو واضح کرتا ہے بلکہ اس سے پہلی بار شہر جانے کا بھی اشارہ ملتا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کبوتر کسی روشندان سے نہیں نکلا ہے بلکہ ٹوٹے ہوئے شیشے سے باہر آیا ہے یعنی کچھ توڑ کر جاتا ہے۔ کیا توڑ کر جاتا ہے؟ اِسے افسانہ نگار نے مخفی رکھا ہے لیکن جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے، یہ راز بھی منکشف ہوتا جاتا ہے یعنی قاری کے ذہن کو آہستہ آہستہ اس کے لیے ہموار کرلیا جاتا ہے اور وہ خود بخود افسانہ نگار کا ہمنوا بن جاتا ہے۔

غرض کہ افسانہ نگار نے ایک عورت کے Complex کو محور بنا کر، نفسیاتی اور سماجی پہلوؤں کے ڈھیروں اشارے دیے ہیں اور یہ اشارے نہایت فنکارانہ خوبی کے ساتھ دیے گئے ہیں لہٰذا مذکورہ افسانہ ''آدھی سیڑھیاں'' کو تبدیل ہوتی اقدار اور اُس سے پیدا قدیم و جدید کی کش مکش کا منظر نامہ کہا جا سکتا ہے جس کو طارق چھتاری نے نہایت خوبصورتی سے اشاروں، علامتوں اور منظروں کے ذریعے پیش کیا ہے۔

☆☆☆

دِوّیہ بانی

''پانی''۔ ''کینچلی''۔ ''کہانی انکل''۔ ''مم''۔ ''دِوّیہ بانی'' اور ''فسوں'' لکھ کر ڈاکٹر غضنفر نے اردو ناول نگاری میں اپنی انفرادی تخلیقی شناخت قائم کی ہے۔ یہ بھی ناول ضخامت کے اعتبار سے مختصر ہونے کے باوجود گہری معنویت کے حامل ہیں۔ اِن میں سے بعض ناولوں کا کینوس تو صدیوں کو محیط ہے مثلاً ناول ''پانی'' جو ایک سو چار صفحات پر مشتمل ہے مگر اس میں ازل سے ابد تک کی تاریخ کا احاطہ کیا گیا ہے اور یہ مختصر ناول مطالعہ کے دوران بہت پھیلا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ''دِوّیہ بانی'' میں بھی ایجاز و اختصار کا یہ وصف بدرجہ اتم موجود ہے۔

غضنفر کے ناولوں میں کرداروں کی بہتات نہیں، پلاٹ کی پیچیدگیاں نہیں، زبان کا سپاٹ پن نہیں بلکہ اسلوب کا نیا پن ہے۔ زیرِ مطالعہ ناول بھی اپنے اسلوبی خصائص کے اعتبار سے منفرد ہے۔ اِس کی شاعرانہ نثر میں ترنم اور موسیقیت کا وہ جادو ہے کہ پڑھنے والا اس کے سحر میں کھو جاتا ہے۔ مثلاً دِوّیہ بانی کا یہ سُر۔

سنو کہ میرے
سُر میں تان
سنو کہ میرے
بھیتر گان

سنو کہ میرے
شبد مہان

سنو کہ مجھ سے
مُکتی، موکش
سنو کہ مجھ سے
ہی نروان
سنو کہ مجھ میں
سب کا ست
سنو کہ مجھ میں
سب کا سار

سنو کہ مجھ میں
دھنک دھنک دِھن
سنو کہ مجھ میں
سا رے گا ما
سنو کہ مجھ میں
پ دَھ نی سا
سنو کہ مجھ میں
سَن سَن سَن سَن

''دوِّیہ بانی'' کی شاعرانہ زبان، جس کی مثالیں ناول کے بیشتر صفحات سے دی جا سکتی ہیں، نہ صرف اپنا ایک انفرادی حُسن رکھتی ہے بلکہ ناول میں زبان و بیان کے تفاعل پر سوالیہ نشان بھی لگاتی ہے۔ ناول کے مرکزی موضوع کی ترسیل ہندی آمیز شاعرانہ زبان کی متقاضی ہے

لہٰذا بظاہر سطح پر نظر آنے والی اجنبیت آخری تجزیے میں مانوسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

فنی اور فکری دونوں سطحوں پر غضنفر نے ''دِوّیہ بانی'' میں بعض نئے اور موثر فنی حربوں سے استفادہ کیا ہے جیسے موضوعاتی سطح پر دہشت، تشدد اور آتنک کا خوفناک ہیولیٰ جسے ایک سانپ کے موتیف کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ شروع سے آخر تک رینگنے والا یہ سانپ اگر کچھ دور جا کر ہی ختم ہو جاتا تو یہ ناول کی کمزوری ہوتی لیکن فنکار نے آخر تک اس کو زندہ رکھا اور اُس مقام پر مارا ہے جہاں اُسے مرنا چاہیے۔ یہ اختتام نہ تو سانپ کا ہے اور نہ ہی بابا کا بلکہ یہ ایک غلط روایت کی موت کا استعارہ ہے لہٰذا مذکورہ ناول اپنے استعاراتی نظام کے اعتبار سے بھی ایک اہم ناول ہے۔

''دِوّیہ بانی'' استعارہ ہے علم و آگہی کا، شخصیت کی شناخت اور ذات کے عرفان کا جس کی مقناطیسی قوت سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے اور وہ اچھے بُرے کی تمیز کر سکتا ہے۔ شخصی مفاد، بُغض اور عناد، غلط روایات کو جنم دیتے ہیں اور پھر اُن سے وابستہ اندھی تقلید، نسلوں کو تباہ و برباد کر دیتی ہے اور انھیں جہالت کی تاریکیوں میں ڈھکیل دیتی ہیں۔ صدیوں کی اس تلخ حقیقت کو غضنفر نے مذکورہ ناول میں استعاراتی انداز میں بیان کرتے ہوئے طبقاتی امتیاز اور بھید بھاؤ کی بیخ کنی کی ہے۔ اس اعتبار سے ہم اِسے ظلم اور مظلومی کے درمیان ازل سے جاری آویزش کا ایک طویل استعارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ استعارہ اِس حد تک وسیع ہو گیا ہے کہ یہ دلتوں کے مسائل و مصائب تک محدود نہ ہو کر اندھیرے میں سانس لینے والے ہر شخص کی علامت بن جاتا ہے۔ ناول کی استعاراتی معنویت کو سمجھنے کے لیے ناول میں بیان کردہ بعض مرئی حوالوں مثلاً ''نالے'' اور ''ندی'' پر غور کرنا ضروری ہے۔ 'نالا' استعارہ ہے اُس مظلوم طبقے کا جس کی زندگی ٹھہری ہوئی ہے۔ یہ نالا چھوٹی چھوٹی موریوں سے نمو پذیر ہونے کے باعث اور زیادہ بدبودار ہو گیا ہے۔ ندی اُس طبقہ کی زندگی کا استعارہ ہے جو صاف شفاف، رواں دواں ہے۔ نالے میں نہانے سے انسان پر گندگی اس طرح مسلط ہو جاتی ہے کہ اس کے حواس مختل ہو جاتے ہیں۔ اچھے بُرے کی تمیز ختم ہو جاتی ہے اور جنسی احساس بھی سرد پڑ جاتا ہے۔ ندی اس کے برعکس

ہے۔ اپنے لیے ندی کا انتخاب کرنا اور دوسروں کو نالے میں زندگی گزارنے پر مجبور کرنا اس بات کا غماز ہے کہ اعلیٰ ذات کے لوگ ایک بہت بڑے طبقہ کو گندگی میں ڈھکیل کر انھیں بے حس (Insensitive) کر دینا چاہتے ہیں اور خود ندی کو اپنے لیے مخصوص کر کے اپنی حسیات کو زیادہ شدید بنا کر رکھتے ہیں۔ ایک بڑی آبادی کو دِوّیہ بانی سے محروم رکھنے کا واضح مقصد یہ بھی ہے کہ یہ حس (Sense) کو تیز کرتی ہے اگر نچلے طبقے نے اِسے پڑھ لیا تو اس کا Sense بھی Develope ہو سکتا ہے اور وہ نالے سے نکل کر ندی کی طرف بڑھ سکتا ہے اور اس طرح فطرت کے دامن میں جو لازوال دولت چھپی ہوئی ہے اور زندگی کرنے کا جو گُر پوشیدہ ہے اس کا راز بھی اس پر منکشف ہو سکتا ہے۔

ندی، نالا، مٹی، پہاڑ وغیرہ کے منظر کے بعد جو اصل منظر اُبھرتا ہے اُس میں بالک نے بالو کے اندر دِوّیہ بانی کے توسط سے ایسی دانش بھر دی ہے جس سے احساس و شعور کی کھڑکیاں کھلتی ہیں، تازہ ہوا آتی ہے، اندھیرا دور ہوتا ہے، گندگی صاف ہوتی ہے۔ یہ منظر بالو کے گھر میں دیکھا جا سکتا ہے جہاں دیر تک دِوّیہ بانی کے بول:

> ''بالو کے کانوں میں گونجتے رہے۔ وہ انھیں غور سے سُنتا رہا۔ اُس کی نگاہیں ادھر اُدھر پھرتی رہیں۔ اچانک اُس کے اندر ایک اضطراری کیفیت پیدا ہوئی۔ وہ اُٹھ کر تیزی سے آگے بڑھا۔ طاق سے چھینی اور ہتھوڑا اٹھا کر دیوار تک پہنچا۔ دیوار پر چھینی کو ٹِکایا اور چھینی پر ہتھوڑا مارنا شروع کر دیا۔''[۲۲]

یہ منظر اُس وقت اور شفاف ہو کر دکھائی دیتا ہے جب بالیشور زخمی اور مضطرب بالو کو دیکھنے اُس کے گھر پہنچتا ہے۔ واپسی پر اس کی نظر بالو کی کوٹھری کی دیوار سے ٹکراتی ہے جس میں کھڑکی کھل گئی تھی۔ چند لمحوں تک اُس کی نگاہیں کھلی ہوئی کھڑکی پر مرکوز رہتی ہیں اور اُس سے آنے والی ہوا کا لمس محسوس کرتی ہیں۔ کوٹھری سے نکل کر آنگن میں آتے ہوئے بالیشور یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ بالو کا آنگن اب پہلے والا آنگن نہیں رہا۔ اسی لیے مفاد پرست طبقہ، بھولے بھالے لوگوں کو دِوّیہ بانی سننے نہیں دیتا کہ مذکورہ بالا منظر ہر آنگن

میں نظر آسکتا ہے اور اگر ایسا ہوا تو ان کا وجود خطرے میں پڑ سکتا ہے۔ غضنفر کی فن کاری یہاں عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ فن کا کمال یہ ہے کہ وہ زندگیاں بدل دے، دلوں کا کتھارسس کر دے اور اس کا احساس تک نہ ہو کہ اس مقصد کے لیے کوئی کوشش بھی کی گئی ہے۔ غضنفر کی نگاہ موضوع کے ساتھ ساتھ فن پر بھی رہتی ہے اور وہ اپنے فن کو فرسودگی سے بچانے اور اُس میں نُدرت اور تازگی پیدا کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔

''دِوّیہ بانی'' کا بُنیادی موضوع مظلوم اور ظالم کے مابین ازل سے جاری کشاکش ہے۔ اُردو فکشن میں اِس کشاکش پر بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن جس خوبی سے چمٹولی اور باھمن ٹولہ کی بستیوں کے حوالے سے غضنفر نے اس تضاد اور اس کی کش مکش کو اُجاگر کیا ہے وہ لائقِ ستائش اور ادبی اعتبار سے قابلِ ذکر ہے۔ ہندوستان کی قدیم ترین روایات کے مطابق انسانی تخلیق کا عمل اس طرح نظر آتا ہے کہ برہما کے سر سے جو لوگ پیدا کیے گئے وہ سماج میں برہمن کہلائے۔ پوجا پاٹھ اور علم کا فروغ اُن کے حصّہ میں آیا۔ سینہ اور پسلی والے حصّے سے چھتری پیدا ہوئے جن کے سپرد ملک اور عوام کی حفاظت کی گئی۔ جسم کے درمیانی حصّے، پیٹ سے ویشیہ بنائے گئے، جنھوں نے تجارت اور کاشت کا کام سنبھالا۔ پیر یعنی تلوے سے شودر کی تخلیق ہوئی جس نے جسمانی محنت و مشقت کا بھار اٹھایا۔ اس درجہ بندی نے جو سماجی فلاح و بہبود کے پیشِ نظر وجود میں آئی تھی، ذاتی مفاد کی بنا پر علمی، دفاعی اور تجارتی محکموں کو اہمیت دی اور اُن سے وابستہ افراد کو ذی عزت قرار دیا لیکن گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ شودر نے خدمت گزاری کا ایسا روپ اختیار کیا کہ لعنت کا طوق بھی اُسی کے گلے میں ڈال دیا گیا، اور اُن کی عورتوں سے بھرپور استفادے کا اعلیٰ ذات کے لوگوں نے جواز بھی فراہم کر لیا۔ برسہا برس سے روا رکھے گئے اس وحشیانہ سلوک نے ان مجبور لوگوں کو بدترین حالات کا شکار بنا دیا۔ یہ خدمت گار طبقہ جو رفتہ رفتہ بے حسی کا شکار ہو گیا، اسی پر ان گنت عتابوں کا نزول ہوا۔ اور ایک وقت تو ایسا آیا کہ یہ طبقہ نہ تو مقدس کتابوں کو چھونے کا مستحق رہا اور نہ مندروں میں داخل ہونے کا۔ تعلیم کا سوال تو ان کے لیے پیدا ہی نہیں ہوتا۔ پینے کا پانی بھی ان کے لیے ایک مسئلہ بن گیا۔ چھوت چھات کے

پیش نظر ہر بستی کے باہر ایک کنواں ان خدمت گاروں کے لیے مخصوص کر دیا گیا۔ اور پھر ہر طرف سے تازہ ہوا کے دران کے لیے اس طرح بند کر دیے گئے کہ ان میں حبس کا احساس بھی جاتا رہا۔ ڈاکٹر غضنفر نے اس طبقاتی درجہ بندی اور اس میں پروان چڑھنے والی لاقانونیت کو نہایت عمدگی اور تازگی کے ساتھ، 'دِوّیہ بانی' میں پیش کیا ہے۔ کلاس اور کلاسفیکیشن بار بار کا کیا ہوا بیان ہے۔ قاری کو اس سے اُکتاہٹ پیدا ہو سکتی تھی لیکن غضنفر نے اِس بیان کو (صفحہ ۸۳ سے ۸۷ تک) ڈرامائی عمل کی صورت میں پیش کیا ہے، اِس سے نہ صرف اُکتاہٹ کا احساس ختم ہو گیا بلکہ ایک انوکھا پن آ گیا ہے۔ اِس انوکھے پن کو اُجاگر کرنے کے لیے فنکار نے بڑی قدرت سے کام لیا ہے اور ڈرامائی تکنیک کے ذریعے اس کو ڈرامائی بیانیہ بنا دیا ہے۔

ناول ہو یا زندگی، اس کی بنیادی صفت تضاد ہے۔ اس تضاد میں کشاکش بھی ہے اور عمل بھی۔ ناول نگار نے دو طبقوں، باہمن ٹولہ اور چمٹولی کی زندگی کے تضاد کو ایک سو ساٹھ صفحات میں پیش کیا ہے۔ ایک طبقہ ظالم ہے اور دوسرا مظلوم۔ دونوں کے اندازِ فکر، رہن سہن، طور طریق ایک دوسرے سے متضاد و مخالف ہیں۔ یہ تضاد شخصیتوں میں بھی ہے اور معیاروں میں بھی۔ ناول میں ایک جانب احساس کی نزاکت و لطافت نمایاں ہے تو دوسری طرف بے حسی واضح ہے۔ دراصل یہ ناول اسی تضاد کے خلاف ایک بغاوت ہے۔

''دِوّیہ بانی'' کے مرکزی کردار بابا، بالیشور، بالو اور بندیا ہیں۔ بابا گاؤں کا پجاری ہے اور ذاتی مفاد کے تئیں پروان چڑھنے والی درجہ بندی کا نمائندہ یعنی آقا ہے۔ بالیشور، بابا کا پوتا ہے۔ جذباتی اور حساس ہے۔ وہ دادا سے محبت کرتا ہے مگر ذہنی طور پر باپ کے قریب ہے بلکہ اسی کے نقشِ قدم پر چلتا ہوا، استحصالی روایت کو چکنا چور کرنے کا عزم کرتا ہے۔ وہ اس نقطہ پر غور کرتا ہے کہ جب دیوتاؤں کی کہی ہوئی پاک اور مقدس باتیں دل و دماغ کو روشن کرتی ہیں تو اس کا حلقہ محدود کیوں؟ شودروں پر اس کی ممانعت کیوں؟ وہ ان ارشادات کو اگر چھپ کر بھی سُن لیں تو اتنی بدترین سزا کے مرتکب کیوں ہوں؟ منو کا قانون ایسا نہیں ہو سکتا ہے؟ بالیشور اس طرح کے سوالات سے گھبرا اٹھتا ہے اور پھر اپنے

خدمت گار بالو کو دِویہ بانی سناتا ہے کیونکہ اس سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے اور وہ اچھے بُرے کی تمیز کر سکتا ہے۔ ان مقدس کلمات سے دونوں کو ذہنی اور روحانی سکون ملتا ہے مگر آخر کار بالو کا وہی حشر ہوتا ہے جو اس کے والد جھگرو کا ہوا تھا۔ ناول کے اس کلائمکس پر قاری تلملا اُٹھتا ہے مگر فنکار نے جس فنکارانہ ڈھنگ سے اس حادثہ کو پیش کرتے ہوئے ناول کا اختتام کیا ہے وہ دراصل بالواسطہ طور پر ایک عوامی پیغام ہے، غلط روایت کو توڑنے کا، علم و آگہی کو سب کے لیے عام کرنے کا، زندگی کے تضاد کو ختم کرنے کا۔ یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے والا بالیشور خود اُسی طبقہ سے ہے جو پروہتی یا ظالم طبقہ ہے جب کہ عام طور پر مظلوم طبقہ ہی ظلم کے خلاف آواز اُٹھاتا ہے پھر غضنفر نے اس کے برعکس کیوں کیا؟ غور کرنے پر اس کا فطری جواب سامنے آتا ہے۔ دِوّیہ بانی کا رول یا محرم رکھنے کا بھید، اُس پر کھل ہی نہیں سکتا جو اِن ارشادات کو سُن نہیں سکتا۔ یہ سارا راز یا کھیل تو اُس پر ہی منکشف ہو سکتا جس نے دِوّیہ بانی سنی ہو، اس پر غور کیا ہو، چنتن منتھن کیا ہو۔ ظاہر ہے کہ بالیشور پر ہی یہ راز کھل سکتا تھا بالو پر نہیں اور اسی لیے نجات دہندہ مظلوم طبقہ کے بجائے ظالم طبقہ سے اُٹھا ہے۔

ناول کا تیسرا اہم کردار بالو ہے جو ذات کا چمار ہے۔ اُسے علم ہے کہ دِوّیہ بانی سننے کی پاداش میں اس کے والد جھگرو کے کانوں میں سیسہ پگھلا کر ڈال دیا گیا تھا۔ چوتھا کردار، اچھوت کنّیا بندیا کا ہے جس سے بالیشور شادی کرنا چاہتا ہے لیکن جب بالیشور کو اس حقیقت کا علم ہوتا ہے کہ بابا کا بھی اس سے جنسی تعلق رہا ہے تو اُسے خوفناک صدمہ ہوتا ہے۔ ناول میں اس کردار کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے پھر بھی یہ کردار اپنی پوری معنویت اور پھیلاؤ کے ساتھ اُبھرتا ہے اور دیر تک قاری کے ذہن پر چھایا رہتا ہے۔

''دِوّیہ بانی'' میں استحصال کنندہ کی روایت بابا، معصومیت کا سمبل بالیشور اور استحصال پذیری کا نمائندہ بالو اور بندیا ہیں۔ بالو دبا دبا، بُجھا بُجھا، سہما ہوا نظر آتا ہے جو خدمت گزار معاشرے کی نمائندگی کرتا ہے جبکہ بالیشور نہایت ذہین، عقلمند، باغیانہ رویہ رکھنے والا کردار ہے۔ وہ نابرابری اور ناانصافی پر غور کرتا ہے۔ اپنی بستی کی صفائی اور بالو کی

بستی کی گندگی پر سوچتا ہے۔ دونوں علاقوں کے برتاؤ کو محسوس کرتا ہے اور پھر وہ سارا سازشی نظام اس کی پریشانی کا سبب بنتا ہے۔ ان مشکلات کا واحد حل بالیشور کو ''دِوّیہ بانی'' کی شکل میں نظر آتا ہے اور پھر وہ اس حبس زدہ ماحول سے نجات کے لیے جتن کرتا ہے۔

ناول کا بغور مطالعہ کیا جائے تو کئی نکات اُبھرتے ہیں جیسے یہ منظر قاری کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ ہون کنڈ میں اناج گھی تیل جلوایا جارہا ہے۔ برہمن کے علاوہ باقی سب اس میں یہ چیزیں ڈال رہے ہیں۔ اس منظر کے پیچھے جو حقیقت ہے اس کی طرف غضنفر کی زبردست گرفت ہے یعنی کسی کو تباہ کرنا ہو یا کسی کو ہمیشہ کے لیے اپنا تابعدار بنانا ہو تو اس کی Economy کو تباہ کر دیا جائے اور وہ بھی اس طرح کہ جس کی معیشت تباہ کی جارہی ہو اُسے اس کا احساس بھی نہ ہو۔ یہ ہوشیاری برہمنی فکر کی انتہا ہے۔ محنت کشوں کا ایک بڑا حصہ اگنی دیوتا کے نام پر تباہ کروا دیا جاتا ہے پھر ایک حصہ دکھشنا کے نام سے لے لیا جاتا ہے۔ دانش کا کمال وہاں بھی نظر آتا ہے۔ جہاں ٹولیاں رمکانات بنتے ہیں۔ غضنفر نے کافی تفصیل سے دونوں ٹولوں کو بیان کیا ہے۔ اس تفصیلی بیان سے شاید یہ دکھانا مقصود ہے کہ دانش مند جب اپنا مکان رٹھکانا بناتا ہے تو صحت کے تمام اصول سامنے رکھتا ہے اور عقل و دانش سے محروم لوگوں کی آبادی ویسی ہی نظر آتی ہے جیسی چمٹولی میں دکھائی گئی ہے۔ قواعد کے اعتبار سے ٹولے کو بڑا اور ٹولی کو چھوٹا ہونا چاہیے لیکن تکنیک کی یہ ایک بڑی خوبی ہے کہ مکانوں کی تفصیلات کے بیان سے ٹولہ ٹولی میں بدل گیا ہے۔

''دِوّیہ بانی'' ہمارے روایتی ناول کی تکنیک سے مختلف نظر آتا ہے۔ یہ نہ صرف فضا، ماحول، لفظیات اور فرہنگ کی وجہ سے روایتی ناول سے بڑی حد تک مختلف ہے بلکہ اس نے فکشن کے قائم کردہ تصور کو منہدم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ ناول میں حقیقت نگاری کے نام پر زندگی کی یک رُخی تصویر پیش کی جاتی ہے جب کہ زندگی تو قولِ محال اور تضادات سے عبارت ہے۔ اس ناول میں واقعاتی سطح اور معنوی سطح پر قولِ محال کو تخلیقی طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصہ کا ماحول اپنی قدامت کے باوجود عہدِ حاضر سے مربوط ہے۔

زیر مطالعہ ناول کئی وجوہات کی بنا پر قابلِ ذکر اور قابلِ ستائش ہے:

۱۔ یہ ناول بہت سے سوالات پیدا کرتا ہے اور ذہنوں کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

۲۔ زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہونے کے باوجود یہ ناول کئی زمانوں کو محیط ہے۔ دراصل زمانی قید سے آزاد کر کے، تعبیر کے دائرے کو اس حد تک وسعت دے دی گئی ہے کہ یہ عہدِ قدیم کی حقیقت کو بھی اُجاگر کرتا ہے اور آج کی صداقت کو بھی۔

۳۔ ناول نگار نے علامتی اور استعاراتی اسلوب استعمال کرتے ہوئے ایسی تکنیک کا سہارا لیا ہے۔ جس کے ذریعہ وہ قاری کو ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں بآسانی منتقل کر دیتا ہے۔

۴۔ اس کی زبان، عنوان اور موضوع سے بہت مناسبت رکھتی ہے یعنی ان تینوں میں زبردست ہم آہنگی ہے۔

۵۔ اسلوب کی جدت کہ شعر اور نثر دونوں کے لہجے کو ایک دوسرے میں ضم کر دیا گیا ہے۔ نثر پڑھتے پڑھتے قاری کب منظوم حصہ پڑھنے لگتا ہے اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔

۶۔ دو الگ الگ اسلوب ہوتے ہوئے بھی تانے اور بانے کی طرح دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔

۷۔ الفاظ کا ماحول کے مطابق انتخاب، تشبیہات و استعارات کا برمحل استعمال۔

۸۔ بیانیہ کا شگفتہ پن اور نیا انداز۔ اسے ہم ڈرامائی بیانیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔

۹۔ واقعات کا ربط، تسلسل اور مناظر کی ترتیب

۱۰۔ استحصالی نظام کا پروردہ کردار ہی استحصالی نظام کے خلاف فکری اور عملی بغاوت کا علمبردار بنتا ہے جبکہ حقیقت پسند ناولوں میں عموماً مظلوم طبقے کا کردار ہی انقلاب کا نقیب بنتا ہے مگر اس ناول میں استحصال کرنے والے

طبقہ کا ایک کردار جو ناول کا ہیرو بھی ہے، قلب ماہیت کے عمل سے گزر کر
انقلاب کا پیامبر بن جاتا ہے اس کا بنیادی سبب ناول کا مرکزی موتیف
ہے یعنی انقلاب یا تبدیلی کا بنیادی حوالہ ''دو یہ بانی'' ہے
اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''دِوّیہ بانی '' نے فکر اور فن کے قائم کردہ تصور کو
متزلزل کرنے کی کوشش کی ہے اور فکشن کے فن میں یہ ناول کچھ نئی جہتوں کا اضافہ کرکے،
کچھ نئے سوال قائم کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

فرات

۲۹۶ صفحات پر مشتمل ناول 'فرات' ۱۹۹۲ء میں شائع ہوا۔ یہ سال صرف بابری مسجد کی شہادت کا سال نہیں بلکہ آپسی رشتوں، یقین اور اعتماد کے ٹوٹنے اور بکھرنے کا سال ہے۔ 'فرات' کی اہمیت اور افادیت ہر پُر آشوب دور میں اور تشنہ عصر میں محسوس ہوتی ہے لہٰذا حسین الحق نے وقار احمد کے توسط سے پانچ نسلوں پر مشتمل ایک کہانی قاری کے سامنے پیش کردی اور سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کے نئے در کھول دیے۔ اس عبرتناک کہانی میں مرکزیت وقار احمد کو حاصل ہے جن کی پشت پر ابا جان اور دادا حضرت کی یادیں، سامنے بیٹے بیٹی، پوتے پوتی اور درمیان میں خود وقار احمد اور ان کی ۷۵ سالہ زندگی کے نشیب و فراز ہیں۔ ابا جان اور دادا حضرت تو پس منظر کا کام دیتے ہیں پیش منظر میں بڑے بیٹے فیصل کا کنفیوژڈ مگر قابل توجہ کردار ہے۔ جو نہ تو پوری طرح جدید بن سکا اور نہ ہی قدیم روایات سے وابستہ ہو سکا۔ دوسرا بیٹا تبریز ہے۔ جو ذہنی ہیجان میں مبتلا، مذہب سے بے بہرہ، گھر سے بیگانہ اور خود سے اُکتایا ہوا نظر آتا ہے۔ تیسرا کردار بیٹی شبل کا ہے۔ پینتیس ۳۵ سالہ روشن خیال لڑکی شبل جمہوریت، سیکولرزم اور کمیونزم کی دلدادہ ہے اور سب کو اپنے طور پر زندگی گزارنے کا حق دلانا چاہتی ہے مگر فسادیوں کی بربریت کا شکار ہوتی ہے اور:

"جس کے بارے میں کمیشن آج تک فیصلہ نہیں کر سکا کہ وہ پولیس

کی گولی سے مری یا حملہ آوروں کے وار سے'' ص ۲۹٦

'فرات' کی کہانی بظاہر ایک خاندان کی کہانی کی طرح اُبھرتی ہے لیکن آہستہ آہستہ اس کا کینوس وسیع ہوتا جاتا ہے اور پھر اس میں ماضی کا جبر، جنریشن گیپ، مذہبی رویے، سیاست، تہذیب، ثقافت غرض زندگی کے مختلف پہلوؤں کے در کھلتے چلے جاتے ہیں اور وہ بھی اس تخلیقی خوبی اور فنی چابکدستی کے ساتھ کہ قاری کی دلچسپی ناول کے آخری صفحات تک مسلسل برقرار رہتی ہے۔ آئیڈیولوجیکل مسائل اور اقدار کے تصادم کی عکاسی کے علاوہ مذکورہ ناول اُس کرب کا بھی شدت سے احاطہ کرتا ہے جس میں ہندوستانی مسلمان تقسیمِ وطن کے بعد سے آج تک عدم تحفظ کے حالات سے دوچار ہیں۔ فرقہ وارانہ فسادات کس طرح صرف مسلمانوں کو جانی اور مالی نقصان پہنچاتے ہیں اور پولیس اُس میں کس طرح برابر کی شریک رہتی ہے، یہ ناول اس کی نشاندہی کرتا ہے اور لاشعوری طور پر یہ بھی احساس دلاتا ہے کہ مسلمانوں کے پاس یا تو عظمتِ رفتہ کی داستانیں ہیں یا حال کی بدحالیاں۔ اور وہ ان ہی کے وسیلوں سے جی رہے ہیں، آگے بڑھ رہے ہیں کیونکہ زندگی کی چاہت بار بار اُنھیں ٹھونگے مار رہی ہے اور آگے بڑھنے پر اُکسا رہی ہے۔

حسین الحق کا یہ ناول عمل اور ردِ عمل کے پیہم اور پیچیدہ دام میں گرفتار اُس زندگی کا اعلامیہ ہے جو فرات کی مانند ہے اور جس کے کنارے کھڑی تشنہ لب انسانیت کرب وبلا میں گرفتار ہے اور اُس سے نجات حاصل کرنے کی مسلسل جدوجہد میں لگی ہوئی ہے۔ اس ہمہ گیر علامت کی روشنی میں جو اہم پہلو ہمارے سامنے اُبھر کر آتا ہے وہ یہ کہ قوم کو نہ صرف اپنی تاریخ سے واقف ہونا چاہیے بلکہ اُس سے سبق بھی لینا چاہیے۔

ماضی کی طرف مُراجعت کا سفر کل، آج اور کل کے پُل کو پاٹنے میں معاون ہوتا ہے۔ اسی کے توسط سے وہ محرکات اُجاگر ہوتے ہیں جو ہمیں مہمیز کرتے ہیں، جدوجہد پر اُکساتے ہیں اور ہمیں Nostalgic بھی بناتے ہیں۔ بس انتخاب کا اہتمام اور واقعات کی روح کو سمجھنا اشد ضروری ہے۔ حسین الحق تقسیم ہند کا ذکر کرتے ہوئے اس

سائیکی کو بہت خوبصورت ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں:

> ''مملکتِ خداداد اسلامیہ پاکستان اور سیکولر جمہوریہ ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے خون سے وہ ہولی کھیلی گئی کہ مہابھارت کی جنگ ایک چھوٹا سا حادثہ محسوس ہونے لگی اور راتوں رات انسانی تقدیر کے کلنڈر کا ایک ورق زوردار ہوا کے جھونکے سے پھٹ کر کہیں دُور پھینکا گیا اور اب مسلمان ہندوستان میں ایک نمبر کے شہری کا بلا لگائے، دو نمبر کے شہری کی طرح زندگی بسر کر رہے تھے۔'' ص ۱۵

'فرات' اپنی تنظم کا احساس دلاتا ہے، مسائل سے دوچار کرتا ہے اور حسّاس قاری کو دیر تک سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کے تمام کردار اپنی اپنی زندگی اپنی مرضی سے جینے کے بعد بھی ناآسودہ نظر آتے ہیں اور خود شناسی اور خود دریافتگی کے عمل میں مبتلا ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر تبریز اپنے اِردگرد کے حبس زدہ ماحول سے گھبرا کر خود سے پوچھتا ہے کہ:

> ''میں کیا ہوں؟ ــــــ میں کیوں ہوں؟ ــــــ میں کب سے ہوں؟''

مگر اُس کے گرد چاروں طرف، دُور دُور تک وہی دُھند اور وہی ہاں نہیں والی کیفیت دکھائی دیتی ہے۔ اس کردار کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کے ذہن میں کہیں نہ کہیں سے کاموکی کتاب The myth of Sisyphus کی سچویشن اُبھر آتی ہے جس میں دوسری جنگِ عظیم کے وقت جو ذہنی اور نفسیاتی صورت حال پیدا ہوگئی تھی، اس کو موضوع بنایا گیا تھا۔ تقریباً وہی موضوع ایک مختلف کینوس پر ہمیں تبریز کے کردار کے توسط سے فرات میں نظر آتا ہے۔ سارتر کے ناول ''متلی'' میں وجود کی شناخت اور اس کی لامعنویت اور زندگی کی بے چہرگی کے احساس کو جس طرح موضوع بنایا گیا اُسی طرح تبریز کے کردار اور اُس کی ذہنی کیفیت پر حسین الحق نے گفتگو کی ہے اس میں کافکا کے افسانہ 'قلب ماہیت' کا اثر

بھی خاصا واضح ہے کہ مذکورہ کہانی میں اسماء کے چیزوں سے یعنی اجزا کے جوہر سے الگ ہوجانے کے تجربہ کا بیان ہے۔ تبریز کے حوالے سے حسین الحق شائد یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ بصارت اور سماعت نے انسانی وجود میں ایسا خلفشار پیدا کردیا ہے کہ اشیاء کا بنیادی جوہر یا تو گم ہوگیا ہے یا پھر مسخ ہوگیا ہے۔ کائنات اور اشیاء و مظاہر کی تمام مسخ شدہ شکلیں ہی اصلاً ''فرات'' کا خام مواد ہیں۔ کسی فلسفیانہ اور متصوفانہ تصور کو قصہ کا روپ عطا کرنے کا یہ ہُنر حسین الحق کی خاص شناخت ہے۔

'فرات' کا بُنیادی خیال یہ ہے کہ ہر عہد میں سچ کی تلاش کا کرب جھیلنے والا شخص حسینؑ کا پیروکار ہے مگر آج کا یہ پیروکار جاہ وحشم کی بہتی ہوئی ندی کا آرزومند ہے اسی لیے فرات کی روح اُس سے دُور، بہت دُور ہے۔ حسین الحق نے فرات کا استعارہ سیرابی، آسودگی کے طور پر اور حسینؑ کا استعارہ صداقت اور تشنگی کے طور پر استعمال کیا ہے جس کی وجہ سے ناول کا کینوس بہت وسیع ہوگیا ہے۔ تاریخی پھیلاؤ اور فلسفیانہ گہرائی سے بھرپور یہ ناول اظہار و بیان کے مختلف طریقوں کا امتزاج ہے۔ اس کا بیشتر حصہ شعور کی رَو اور فلیش بیک کی تکنیک پر مبنی ہے۔ ناول نگار نے وقار احمد، فیصل اور شبل کی خود کلامی کے ذریعے کرداروں کی ذہنی زندگیوں سے اس طرح پردہ اٹھایا ہے کہ عصرِ حاضر کی کربناک اور کریہہ تصویر قاری کی نظروں میں پھر جاتی ہے۔

زیرِ مطالعہ ناول انسانی وجود کے مختلف داخلی اور خارجی پہلوؤں کو اس طرح سمیٹے ہوئے ہے کہ اس کے دائرے میں فرد کی شناخت کا مسئلہ بھی گردش کرتا نظر آتا ہے اور جبرِ کائنات کا تصور بھی۔ کہانی اس طرح آگے بڑھتی ہے کہ وقار احمد اپنی زندگی اپنی مرضی سے جیتے ہوئے عمر کے آخری حصہ میں Nostalgia کے ٹرانس میں آجاتے ہیں۔ حال سے اُن کا رشتہ ختم ہوجاتا ہے اور وہ ماضی میں ایک طرح سے محو ہوجاتے ہیں۔ ماضی اور حال کے مابین چھایا ہوا اندھیرا اُنھیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے نتیجتاً زندگی بھر دوسروں کے دُکھ سکھ میں شریک رہنے والا مخلص انسان خود غرض اور خود پرست کی طرح اُبھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ جب اُس کا Frustation بہت بڑھتا

ہے تو وہ تبلیغی جماعت میں شامل ہو کر گھر چھوڑ دیتا ہے۔

مذہب کے بارے میں روایتی تصور نہ رکھنے والا یہ شخص جماعت میں شامل ہو کر تبلیغ کے درس کے لیے نکل تو پڑتا ہے مگر وہاں بھی اُسے اپنے سوالوں کا جواب نہیں مل پاتا ہے کیونکہ وہاں تو:

> ''کبھی زمین کے نیچے کی بات ہوئی، کبھی آسمان کے اوپر کی، گفتگو کے بنیادی نکات بس یہی دو مقامات تھے۔''

جبکہ وقار احمد بدلتے ہوئے عصری تناظر میں مذہبی رُجحانات کے نئے شیڈس کے متلاشی تھے لہٰذا وہ اِس جماعت کو چھوڑ کر دوسری جماعت سے رجوع کرتے ہیں اور اُس کے صاحب اقتدار لوگ انھیں ایک اسکول کا پرنسپل بنا دیتے ہیں۔ مگر وہاں بھی بے قراری کو قرار نہیں مل پاتا ہے اور جب وہ اپنے آپ پر نظر ڈالتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ:

> ''لکچرر شپ سے سفر شروع ہوا، پروفیسر شپ تک پہنچا۔ بیچ میں ادبی ریاضت، شہرت، عزت، دولت۔ خدا نے کیا نہیں دیا......
> پھر پرنسپل حرا پبلک اسکول۔''

اور جب وہ ایک دن:

> ''چھوڑی ہوئی اور اپنائی ہوئی جماعت کے فرق پر غور کرنے لگے تو انھیں احساس ہوا کہ دونوں کے درمیان بنیادی فرق یہ ہے کہ پہلی جماعت ایک Static point پر متحرک تھی اور دوسری ایک متحرک مدار پر گردش کر رہی تھی، پہلی Practice orientation کے ذریعہ اقداری تصورِ حیات پیدا کرنا چاہ رہی تھی۔ یعنی نقل سے اصل کی طرف بڑھنا چاہتی تھی اور دوسری اقداری تصورِ حیات کو عملی جامہ پہنانا چاہ رہی تھی یعنی اصل کا ہو بہو عکس آئینۂ عمل کے ذریعہ منعکس کرنا چاہتی تھی۔'' ص ۲۱۳

وقار احمد کے پاس سبھی کچھ موجود تھا۔ بس نہیں تھی تو ایک چیز ــــ اور وہ تھی سکون سے جینے کی ادا، جس کی تلاش میں وہ یہاں تک آئے تھے اور اب خود کو تلاش کر رہے تھے یہ جانتے ہوئے کہ یہ تلاش بے کار بھی ہے اور ناکام بھی کیونکہ:

''قدرت نے خود اُن کے سامنے اُن کے کھودینے اور گُم کر دینے کا
بے معنی مگر دردناک ڈراما کھیلا تھا۔'' ص ۷۰

پل پل بدلتی اِس کائنات میں 'وقت' ہوا اور پانی کی طرح سیال اور رواں دواں تیزی سے گزرتا رہا۔ فلیش بیک کے جھماکے ہوتے رہے، عکس جلتے رہے، بجھتے رہے جلتے رہے۔ مذہب میں سیاست کی شمولیت اور اُسے اپنے مفاد کی خاطر خانوں میں بانٹ دینا، ان سب سے وقار احمد بہت جلد اوب جاتے ہیں مگر سوال یہ اُٹھتا ہے کہ اب وہ جائیں کہاں؟ بے سمت مسافر آخر کار اپنے پس منظر کی طرف لوٹتا ہے اور یہ پس منظر ہے تصوّف کا، جسے وہ کوسوں پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس مقام پر ناول نگار اس امر کی نشاندہی کرنا نہیں بھولتا ہے کہ تصوّف میں جو جذب کی کیفیت ہے اُسے سمجھنے والے چند لوگ ہی بچے ہیں، عوام تو یہی سمجھتے ہیں کہ وقار احمد کا دماغ پلٹ گیا ہے۔ تصوّف کی طرف لوٹنے کا یہ عمل سیکولر اخلاقیات کی تلاش اور سماج کو مذہب سے اگر زیادہ نہیں تو کم از کم مذہب کے ساتھ ساتھ اس تہذیبی منظر نامے سے جُونے بلکہ دوبارہ جُڑنے کا ایک تخلیقی پیغام ہے۔ اسے آج کی موجودہ عسکری ذہنیت اور Fundamentalism کے مقابلے پر ناول نگار کا ایک منفرد Creative out look بھی کہا جا سکتا ہے۔

ناول کا ایک اہم موضوع Nostalgia بھی ہے جو وقار احمد کی طرح فیصل کو بھی Attract کرتا ہے۔ فیصل اُس پیڑھی کا نمائندہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے جو نئے اور پُرانے کے بیچ پھنسا ہوا ہے اور بہت زیادہ مضطرب اور بے چین ہے سچ پوچھیے تو یہ کردار نابغانہ تشکیک (Intellectual Confusion) کا حامل ہے پُرانا محلّہ اور نئی کالونی استعارے بن جاتے ہیں دو جنریشن کے۔ پُرانے لوگ جو ابھی بھی قدیم

روایتوں اور رسم و رواج سے منسلک ہیں جب کہ نئی پیڑھی اپنے کو ان پابندیوں سے الگ کر کے نئی سوچ اور نئے طرز پر زندگی گزارنے کی جدو جہد کر رہی ہے۔ اس تگ ودو میں سب کو اپنی زندگی اپنے طور پر جینے اور فیصلے خود کرنے کا حق حاصل ہوتا ہے مگر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ فیصل کو یہ سب کھوکھلا معلوم ہوتا ہے اور وہ پریشان ہو کر ماضی میں پناہ ڈھونڈتا ہے کیونکہ یہاں اظہار سے زیادہ جذبہ ہے اور وہاں جذبہ سے زیادہ اظہار۔ اور فیصل جس کی کوئی شناخت نہیں وہ مصلحت کے مطابق اپنے آپ کو ڈھال لیتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کے سرد وجود کی راکھ میں زندگی کی کچھ چنگاریاں دبی ہوتی ہیں جو ذرا سی موافق ہوا چلنے پر بھڑکنے لگتی ہیں اور اِس بات کا اشارہ کرتی ہیں کہ اُس کا بھی اپنا ایک Root ہے اور وہ اپنے پُرکھوں کے کچھ خوابوں کا وارث بھی ہے مگر آزادی کے بعد جوان ہونے والے مسلم متوسط طبقے کے زیادہ تر نوجوانوں کی طرح فیصل کے یہاں بھی قوت ارادی اور عمل کا فقدان ہے۔ زندگی جب دوراہے پر لا کر اُسے فیصلہ کرنے پر مجبور کرتی ہے تو وہ گھبرا جاتا ہے اور مصلحتوں کی لال بتی پر اُس کے عمل کی گاڑی ہمیشہ تذبذب کا شکار ہو جاتی ہے جب کہ اُس کا دوست ماتھر مادّی ترقی، لالچ اور ہوس کی علامت بن کر اُبھرتا ہے اور اُس کی مقناطیسی شخصیت کے سامنے وہ ہمیشہ ہتھیار ڈال دیتا ہے۔ گھر کے ہر فرد نے ماحول سے بغاوت کی مگر فیصل نے ہر اذیت کو برداشت کیا اور وقت کے جبر کے آگے ہتھیار ڈال دیے۔ اور آخر ایک لمحہ میں اُس کو اپنے دادا حضرت کے یہ الفاظ یاد آتے ہیں:

> ''جو اپنے اندر اور باہر کے شیطان سے جنگ میں جیت گیا وہی
> شہید اعظم بھی ہے اور غازی بھی۔''

درجات کی یہ تبدیلی اور اُلٹ پھیر وقار احمد کے بچوں میں لاشعوری طور پر پیدا ہو جاتا ہے کیونکہ وقار احمد خود جس ماحول میں پیدا ہوئے تھے وہ ایک اوسط درجہ کا مسلم ماحول تھا۔ وہ اس ماحول سے اپنے آپ کو نکال تو لائے تھے مگر اپنے کو کبھی ماضی سے الگ نہ کر پائے حالانکہ حال میں اُن کے پاس سب کچھ تھا۔ بچے، خوبصورت گھر، عزت، بڑے

ادیب ہونے کے ناطے مختلف انعامات بھی مل چکے تھے۔ اس کے علاوہ انھیں اور کیا چاہیے تھا مگر وہ اپنی امّاں، اپنے ابا، اپنے دوست اور اپنے عہد کو عمر کے اِس آخری حصّہ میں Miss کر رہے تھے، اُس کے لیے بے چین اور بے قرار ہو رہے تھے۔ شائد زندگی اسی کا نام ہے کہ وہ جہاں سے شروع ہوتی ہے ایک بار پھر اُس کی طرف لوٹ جانے لیے بے چین رہتی ہے۔ پھیلنے اور سمٹنے کا یہ عمل ماضی کے دریچوں کو کھولتا اور حال کے دروازوں کو آدھا کھُلا اور آدھا بند رکھتا ہے۔

شعور کی رَو کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے ناول نگار نے وقار احمد اور فیصل کو ماضی اور حال میں ڈوبتے اور اُبھرتے دکھایا ہے۔ وقار احمد تو ماضی میں زیادہ تر ڈوبے رہتے ہیں اور حال میں کم ہی نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر صفیہ خالہ کی بیٹی شیمی سے اُن کا عشق جوانی کی ابتدا میں ہوا اور وہ ہمیشہ ان کے لیے بس پر چھائیں بنی رہی۔ وقار احمد نے اِس پر چھائیں کو حقیقت میں بدلنے کے بہت جتن کیے مگر:

> ''سات تہوں میں اپنا آپ چھپا کر اور سینت کر رکھنے والی یہ بور ژوا، مہاجنی نظام کی پروردہ، آدھی کھلی آدھی چھُپی، ہاں اور نہیں کے حِصار میں گُم، ڈرپوک اور بے وقوف لڑکی کسی طرح بھی پوری کی پوری اس کے سامنے آجائے لیکن پر چھائیں پر چھائیں ہی رہی۔'' ص ۷۶

اور آخر کار اُس کی شادی کسی اور سے ہو جاتی ہے اور وقار احمد دل مَوس کر رہ جاتے ہیں البتہ اُن کا یہ عشق زندگی بھر اُن کے ساتھ رہتا ہے۔ دراصل ناول نگار نے عشق کے جذبہ کو ایک بڑے کینوس میں اُبھارا ہے۔ یہ عشق مذہب سے بھی ہو سکتا ہے، وطن سے بھی، قدروں سے بھی اور اشخاص سے بھی۔ اور یہی عشق عصرِ حاضر کی سب سے بڑی ضرورت ہے جو انسان میں پروان چڑھنے والی حیوانیت کو ختم کر سکتا ہے، مذہبی جنون کو تحلیل کر کے آپسی بھائی چارے کو فروغ دے سکتا ہے:

> ''اور تب وقار احمد نے دنیا کو ایک نئی نظر سے دیکھا۔

ایسی نظر جو اس سے پہلے اُن کا مقدر نہیں تھی۔
دُنیا ـــ اور اُس کے مظاہر
کائنات ـــ اور اُس کے اسرار
وجود ـــ اور اُس کی پیچیدگیاں
حیات ـــ اور اُس کی لطافتیں، کثافتیں، ہر گرانیاں اور سبک ساریاں'' ص ۸۰
ناول کا ایک اور اہم کردار تبریز جونئی پیڑھی کا استعارہ ہے۔ اُس کی شبیہ اس طرح اُبھرتی ہے:

''جھلاہٹ میں گرفتار، اپنے آپ سے اور اپنے ماحول سے غیر مطمئن سارے زمانے سے شاکی، اپنے خواب سے بے خبر اپنی آنے والی صبحوں سے ناآشنا کسی پروگرام کے تحت زندگی کب بسر کر پایا ہے؟'' ص ۱۵۱

اُس کا کوئی ماضی نہیں ہے۔ یہاں تک کہ ماں، باپ کی محبت بھی نہیں ہے کیونکہ بچپن میں ماں کا انتقال ہو جاتا ہے اور باپ اُس کی پرورش نوکرانی کے سپرد کر دیتے ہیں۔ نئی جنریشن نے کس طرح اپنے بڑوں کو رد کر دیا، اس کی بہترین مثال تبریز ہے۔ اُس کے پاس بیتا ہوا کوئی لمحہ نہیں ہے، کوئی خواب نہیں ہے۔ کوئی ایسی یاد نہیں ہے جو اُسے ملول کر سکے، اُس کی پلکیں نم کر سکے اور وہ ''نہ پانے'' کے درد کو سمجھ سکے۔ درد تبریز کے لیے ایک ناقابلِ تفہیم کیفیت ہے۔ اسی لیے وہ لایعنی زندگی جینے کا لاشعوری طور پر شروع سے عادی ہو چکا ہے اور اب وہ یہ نہیں سمجھ پا رہا ہے کہ آئندہ اُسے کیا کرنا ہے۔ باپ کے لیے اُس کے اپنے تاثرات کو ناول نگار ان الفاظ میں پیش کرتا ہے:

''نان سنس! اُسے پھر وہ بوڑھا آدمی ـــ وقار احمد ـــ یاد آ گیا جو تبریز سے آج تک کسی طرح ایڈجسٹ نہ کر سکا۔ پتہ نہیں یہ آدمی کس صدی کی ذہنیت رکھتا ہے، تبریز نے سوچا۔'' ص ۱۳۰

ناول کا ایک ثانوی مگر سب سے زیادہ ابن الوقت اور مصلحت پسند کردار عنیزہ

کا ہے جو اپنے مفاد کے لیے مذہب تک کا استعمال کرنے سے نہیں چوکتی ہے بلکہ ایک بے سہارا عورت کو صرف اس وجہ سے پناہ دیتی ہے کہ اُس کے دم سے گھر میں نماز کی ادائیگی اور قرآن کی تلاوت ہوتی رہتی ہے۔اس کے نزدیک قرآنِ حکیم کا مقصد صرف اتنا ہے کہ اُس کی آواز کا گھر میں گونجنا باعثِ خیر و برکت ہے۔نذر و نیاز کا اہتمام اس وجہ سے کرتی ہے کہ سماج کا نچلا طبقہ اُسے مسلمان ہونے کا سرٹیفکیٹ دیتا رہے۔گھر کے کسی فرد سے اُسے کوئی دلچسپی، کوئی ہمدردی نہیں ہے۔کسی بھی عیار سیاست داں کی طرح وہ دوغلی پالیسی اختیار کرتی ہے۔شاید یہ ڈپلومیسی ہی اُس کی شادمانی کی وجہ ہے جو عصرِ حاضر میں کامیابی کی ضامن بن گئی ہے۔

ناول کا سب سے پُرکشش کردار شبل کا ہے۔حسین الحق نے اس کردار کو جس موثر انداز میں پیش کرتے ہوئے انجام تک پہنچایا ہے وہی 'فرات' کا اصل مقصد اور بے سہارا قوم کو متحرک کرنے کا پہلا مرحلہ ہے۔ ناول نگار قاری کو شبل سے اس طرح متعارف کراتا ہے:

> ''شبل! وقار احمد کی بیٹی! مولانا حافظ افتخار دانش کی پوتی، ویمنس کالج کی مایۂ ناز، خوبصورت، اسمارٹ اور تیز وطرّار طالبہ!'' ص ۱۰۸

شبل Idealism کی علامت ہے۔نئی پیڑھی کی بے حد پڑھی لکھی لڑکی جو خود کفیل بھی ہے اور اپنے فیصلے لینے پر قادر بھی۔اُس میں اتنی جرات بھی ہے کہ وہ اپنے غلط فیصلہ کا خود احتساب بھی کرلے اور اعتراف بھی۔ناول نگار نے اس کردار کے توسط سے نہ صرف فرقہ وارانہ فسادات کو موضوعِ گفتگو بنایا ہے بلکہ حساس قاری کے ذہن اور ضمیر کو کچھ اس طرح جھنجھوڑا ہے کہ ۱۹۴۷ء سے لے کر آج تک کے برپا فسادات کے روح فرسا واقعات نظروں کے سامنے پھر جاتے ہیں:

> ''آگے آگے پولیس کی وین، پیچھے پیچھے ایک مشتعل مجمع! شبل نے دیکھا، مجمع پوری طرح لیس تھا، طرح طرح کی اسلحے، پھاوڑا،

کدال، رسّی، لاٹھی، تلوار، ترشول، بندوق، پٹرول، کراسن تیل کا
ٹن اور بھرے بھرے تھیلے۔'' ص ۲۷۲

حسین الحق شبل کے توسط سے نصف صدی سے زیادہ عرصے سے کھیلے جانے والے اس بھیانک کھیل کا منظر بیان کرتے ہوئے محافظوں اور رکھوالوں کے کرداروں پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں:

''پولیس آفیسر کی آواز سنائی دی! 'سالے' دروازہ کھول دو،نہیں تو
دروازہ توڑ دیا جائے گا ــــ ہمیں پکی خبر ملی ہے کہ تم لوگوں نے
گیر قانونی ہتھیار جمع کر رکھا ہے۔'' ص ۲۷۳

اِس طرح پولیس کی رہنمائی میں مجمع اقلیتی فرقے کے ایک ایک مکان پر ٹوٹتا رہا اور مکان اور مکین دونوں کو تہس نہس کرتا رہا کیونکہ اس مجمع کو ذہنی طور پر اس طرح زہر آلود کر دیا گیا تھا کہ ان کی پُھنکار سے جو بھیانک آواز نکلتی وہ کچھ اِس طرح کی ہوتی:

''زندہ رہنا ہے تو
ہم کو تسلیم کرو
ہم آزاد ہوئے ہیں
دس سو سال سے زیادہ کی محکومی سہہ کر
ہم آزاد ہوئے ہیں!!'' ص ۲۷۶

قاری تلملا اُٹھتا ہے کہ یہ کیسی آزادی ہے اور یہ کیسا جنون ہے جس کے سایے میں:

''بوڑھے رو رہے تھے اور ہاتھ پھیلا پھیلا کر خدا سے دُعا مانگ
رہے تھے، ادھیڑ عمر لوگ بوکھلاہٹ میں اِدھر سے اُدھر دوڑ رہے
تھے، نوجوان پتہ نہیں کس چیز سے لڑ رہے تھے، گر رہے تھے ــــ
(رابعہ اور شبل) روتی جاتی تھیں اور جلتی جاتی تھیں۔ دونوں
عورتیں جلتی جاتی تھیں اور روتی جاتی تھیں۔'' ص ۲۷۹

حسین الحق نے آزادی کے بعد کے ہندوستان کے تمام اہم واقعات جو مذہبی،

معاشرتی سیاسی سطح پر انسان کی سوچ میں واقع ہو سکتے ہیں اُن کو بڑی خوبی سے اپنے ناول میں سمیٹ لیا ہے۔ کہیں کہیں تو معنی کی کئی سطحیں نظر آتی ہیں البتہ کہیں واقعات کو شعرا اور سیاسی لیڈروں کے اصل ناموں کے ساتھ من وعن بیان کر دیا گیا ہے۔ اگر یہ روداد اشاروں اور کنایوں میں کہی گئی ہوتی تو شاید اِس کا دائرہ اور بڑا ہوتا اور اثر بھی زیادہ ہوتا کیونکہ فن کار اپنے تخیل اور اُفتادِ طبع سے فن پارے میں ایک ایسی دُنیا خلق کرتا ہے جو حقیقت سے ماخوذ تو ہوتی ہے مگر حقیقت نہیں ہوتی۔

بہر حال آج کا انسان جو چومکھی جنگ لڑ رہا ہے اور پچھلی کئی دہائیوں میں معاشرے میں جس تیزی سے بدلاؤ آیا ہے اُس کو حسین الحق نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ قدروں کا زوال، رشتوں کا بکھراؤ، مذہب اور سیاست میں ہونے والی تبدیلیاں، سیاست کے بدلتے ہوئے رُجحانات، بے سمتی، زندگی کی لایعنیت، ذات کی شناخت، آزادی کے نام پر عورت کی پستی وغیرہ مسائل جو اس دور کے اہم موضوعات ہیں، یہ سب یکجا ہو کر ہمارے سامنے آگئے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ 'فرات' اپنے عہد کا آئینہ بن گیا ہے۔

مذکورہ بالا صفحات میں زیادہ تر گفتگو فرات کے موضوعات کے حوالے سے کی گئی مگر ایک اچھے ناول کو تو موضوع اور اُسلوب دونوں لحاظ سے قابلِ مطالعہ اور قابلِ توجہ ہونا چاہیے۔ میں نے اس پہلو سے جب غور کیا تو احساس ہوا کہ فرات کی تکنیک کے سلسلے میں چند باتوں کا تذکرہ بطورِ خاص ضروری ہے ــــ

پہلی بات! اگر واقعہ کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو شاید عصرِ حاضر کا بڑا ناول قرار دیا جائے گا جس میں کوئی خاص واقعہ یا بنیادی خیال پیش کرنے کا ارادہ نہیں دکھائی دیتا۔ بظاہر یہ بات بڑی عجیب سی لگتی ہے اور پہلی نظر میں شاید قابلِ اعتراض بھی محسوس ہو مگر آلِ احمد سرور کے مضمون ''فکشن کیا، کیوں اور کیسے'' کی مندرجہ ذیل سطریں جس کی نگاہ سے بھر گزری ہوں گی وہ سرور صاحب کے خیالات کی روشنی میں ناول پر ایک نئے سرے سے غور کرنے پر مجبور ہوگا۔ پہلے سرور صاحب کا خیال ملاحظہ ہو۔ وہ فرماتے ہیں:

''ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں اسی لیے اس میں حقیقت ایک مقررہ، پہلے سے طے شدہ عقائد کے مجموعے کی شکل میں نہیں بلکہ حقیقت کے اس تجربے کی شکل میں ہوتی ہے جس کا ایک ارتقائی عمل ہے .... میں نے جرمن، روسی، فرانسیسی، انگریزی، امریکن تہذیبوں کی روح کو ان ملکوں کے ناولوں کی مدد سے بہتر سمجھا ہے۔ انھیں سے یہ اندازہ ہوا کہ ان ملکوں میں سماج کس طرح بدلا ہے۔ برادری اور خاندان کے تصور میں کیا انقلاب ہوا ہے۔ انفرادیت پر کیوں زور بڑھا ہے۔ طبقے کس طرح بدل رہے ہیں۔ اور شہروں کی کشش کیا رنگ لا رہی ہے۔ پھر ان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ فرد کے ذہن میں یا باطن میں کیا انقلاب ہوا ہے، عقائد کس طرح شکست ہو رہے ہیں، ایک سیکولر اخلاقیات کس طرح جنم لے رہی ہے۔ شخصیت کس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہو رہی ہے، اور پیشے یا سماج کا جبر اُسے کس طرح خانوں میں بانٹ رہا ہے .... ناول معصومیت کے علم سے تجربے کی منزل تک کے سفر کا بیان ہے۔ اس نادانی سے جو بڑے مزے کی چیز ہے، یہ آدمی کو زندگی کے واقعی روپ کے عرفان تک لاتی ہے ....
ناول کے ہیرو کے سفر کو نارتھ روپ فرائی نے Quest یا تلاش کا نام دیا ہے جو ایک محدود فضا سے ایک وسیع فضا کے لیے ہے۔ یہ تلاش زمان و مکان دونوں میں ہو سکتی ہے۔ اس جستجو کی منزل آئے یا نہ آئے مگر ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پالیتا ہے کہ ہیرو ازم کے لیے کوئی مستقبل نہیں ہے اور وہ خود بھی ایک بالکل معمولی آدمی ہے۔'' (اردو فکشن۔ مرتبہ پروفیسر آل احمد سرور۔ ص ۴۔۷)

آل احمد سرور کے خیالات کی روشنی میں اگر 'فرات' کے اسلوب اور تکنیک پر

نگاہ کی جائے تو احساس ہوگا کہ (جیسا کہ میں عرض کر چکا) اس ناول کا کوئی بندھا ٹکا پلاٹ نہیں ہے۔ یہ ناول تو زندگی کا ایسا رزمیہ ہے جس میں زندگی، عام آدمی کی زندگی بے سوچے سمجھے بغیر کسی منصوبے کے بسر ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہ ناول بھی بالکل اُسی طرح خود بخود بیان ہوتا اور بیان کرتا چلا جارہا ہے۔ آل احمد سرور کہتے ہیں ''اب پلاٹ پر اتنا زور نہیں جتنا تھا۔'' اس ناول میں بھی پلاٹ پر نہیں زندگی پر ارتکاز ہے اور زندگی کی سڑک پر ''کچھ بلب روشن ہیں، بلبوں کے نیچے اور کچھ دور تک روشنی ہے اور بیچ میں اندھیرا''

اسی طرح پورے ناول میں حقیقت کسی مقررہ صورت میں سامنے نہیں آتی۔ بے باک اور نڈر تجربے کی طرح تجربہ کنندہ پر آہستہ آہستہ حقیقت کھلتی ہے۔ وقار احمد ''صاحب بہادری'' سے تصوّف کی طرف لوٹتا ہے۔ اسے سیکولر اخلاقیات کی تلاش کا عمل بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ تبریز بڑے شہر کے سمندر میں گم ہوگیا۔ قطرہ سمندر میں مل کر کب کسی کو نظر آیا۔ فرد کے ذہن اور اُس کے باطن میں ہونے والی تبدیلیاں، عقائد کی شکستگی، پیشے اور سماج کا جبر، بدلتا ہوا تہذیبی منظر نامہ، آزادی کے پہلے کی معصوم مذہبیت سے وقار احمد کی بیوی اور عزیزہ کی اُس مکار مذہبیت تک جو اُسے گھر میں اپنے بجائے دوسروں سے قرآن پڑھوا کر برکت بٹورنے کا گُر سکھاتی ہے۔ ایک تہذیب کے اُجڑنے اور دوسری تہذیب کے برگ و بار لانے کا جو خوبصورت منظر ص ۱۴۵ سے ص ۱۵۷ تک اور ص ۲۲۶ سے ۲۵۱ تک پیش نظر ہے، ایسا زندہ منظر نامہ تو میں نے حسین الحق کے کسی معاصر ناول نگار کے یہاں نہیں پایا۔ سرور صاحب کہتے ہیں: ''ناول معصومیت کے علم سے تجربے کی منزل تک کے سفر کا بیان ہے۔'' اس قول پر بھی یہ ناول پورا اترتا نظر آتا ہے۔ ناول فرات ص ۹ سے شروع ہوتا ہے۔ ص ۹ کی ہی ایک صورتِ حال ملاحظہ کیجیے:

> ''بی۔اے میں آنرس لینے سے پہلے سارے زمانے سے مشورہ کیا جاتا تھا اور متفقہ رائے کے سامنے سرِ تسلیم خم کردیا جاتا تھا۔''

پھر ص ۱۰ پر ایک منظر دیکھیے:

> ''وقار احمد چپکے سے باورچی خانے میں گھس جاتے۔ اماں گرم

گرم روٹیاں پکا کر دیتی جاتیں اور وہ اکڑوں بیٹھے پیالے میں
رکھے شوربے میں روٹیاں بھگو بھگو کر کھاتے جاتے۔"

پھر ص ۱۲ کا ایک منظر ملاحظہ کیجیے:

"بغل کے ہال میں بچے پڑھ رہے تھے۔

A for Apple, B for Bag, Cfor Camel, Dfor Dog"

اور تب وقار احمد آہستہ سے بڑبڑائے............

"الف زبر آ، ب زبر با، ت زبر تا، ث زبر ثا، ج زبر جے......" تڑاق
سے ایک جھانپڑ پڑا............ وقار احمد کو سکندر مولی صاحب یاد
آگئے......"

اور یہ معصومیت تجربے کی منزل تک پہنچ کر کربِ آگہی کے کس منطقے پر مسافر کو ایستادہ کرتی ہے اِس کے لیے ناول کے آخری صفحے کی آخری سطریں ملاحظہ ہوں:

"میں تو ایک نہایت حقیر فقیر معمولی آدمی ہوں ...... یہ معمولی آدمی
کائنات کے اتنے بڑے رزمیہ میں اپنے رول کا خود تعین کیسے
کرسکتا ہے؟ ...... جیتنا یا ہار جانا دونوں میں سے کسی پر بھی تمہارا
اختیار نہیں ہے۔ تم زندہ رہنے اور جھیلنے کے لیے پیدا کیے گئے ہو
اور تمہاری بدقسمتی یہ ہے کہ کوئی انیا تمہاری دشمن نہیں ہے!"

کسی آنیا کا دشمن نہ ہونا دراصل باعثِ تحرک (Motivating element) کا موجود نہ ہونا ہے۔ اور یہ آج کے عہد کا ایک بڑا المیہ ہے۔ سرور صاحب کہتے ہیں:

"ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پالیتا ہے کہ ہیروازم کے لیے کوئی
مستقبل نہیں اور وہ خود بھی ایک بالکل معمولی آدمی ہے۔" ص ۷

فرات کا فیصل وقار احمد اعتراف کے مراحل میں کہتا ہے میں تو ایک نہایت حقیر فقیر معمولی آدمی ہوں۔ ہیروازم کے لیے بھی کوئی جگہ نہیں۔ فیصل خود سے ہم کلام ہے "جیتنا یا ہار جانا دونوں میں سے کسی پر بھی تمہارا اختیار نہیں ہے۔" جستجو، تلاش اور حقیقت نے بالآخر

اُسے عرفان کی اُس منزل تک پہنچا دیا جہاں بد قسمتی سے کوئی آنبا اس کی دشمن نہیں ہے۔ متحرک رہنے کی کوئی وجہ نہیں ہے کوئی Motivating element نہیں ہے نتیجتاً شخصیت ٹکڑے ٹکڑے ہو رہی ہے اور سارے کا سارا منظر نامہ جبر کے حصار میں ہے۔ ایک کامیاب ناول کے لیے تکنیک کے نقطۂ نظر سے جن عناصر کو ناول کے بیان میں معاون ہونا چاہیے وہ سارے عناصر یہاں بحیثیت تکنیک روبہ کار ہوتے نظر آ رہے ہیں۔

تکنیک کے حوالے سے اس بات کا بھی تذکرہ ضروری ہے کہ جب میں ص ۱۵۸ سے ۱۶۳ تک پہنچا تو احساس ہوا کہ یہ پورا بیان محاورے، تراکیب اور ضرب الامثال پر مبنی ہے۔ پانچ صفحات میں لگاتار بیان کے لیے جو تکنیک استعمال کی گئی ہے اور بیانیہ کا جو کلاسیکی انداز ہے وہ اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ اس ناول میں ناول نگار شعوری طور پر بہت چوکنا رہا ہے۔ یہاں ''کاتا اور لے دوڑی'' کا منظر نہیں ہے بلکہ ایک سوچا سمجھا، ٹھہر ٹھہر کر بیان کیا ہوا بیانیہ ہے اور اس لحاظ سے یہ دلچسپ امر ہے کہ حسین الحق نے فرات کا موضوع تو زندگی کو بنایا اور زندگی، عام آدمی کی زندگی، بغیر کسی ارادے کے خود بخود بسر ہوتی چلی جاتی ہے اور اس کی تدبیر و تقدیر سب کچھ غیب کے ان دیکھے پیالے سے آپ ہی آپ قطرہ قطرہ گرتی رہتی ہے اور ہر پل اس عام اور معمولی آدمی کو یہ احساس ہوتا رہتا ہے کہ ''اچھا یہ ہے میرا حاصل۔'' مگر اس بے ارادہ حصولیابی کی تخلیقی روداد قلم کرتے ہوئے حسین الحق بہت چوکنا اور فنی لحاظ سے چاق و بندر ہے۔

قدرتِ بیان کا بہترین نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ 'فرات' کا ایک اور اہم پہلو ہے، میرا بائی کے دوہوں کا استعمال۔ بظاہر یہ عجیب سی بات لگتی ہے کہ ناول کے واقعاتی پیرائے میں مسلسل اور متعدد دوہوں کے استعمال کی کیا ضرورت آن پڑی۔ سرسری طور پر تو کہا جا سکتا ہے کہ یہاں نثر شاعری سے اکتساب کرتی نظر آ رہی ہے مگر معاملہ کچھ اتنا سیدھا سادہ نہیں ہے۔ یہ بھی ایک شعوری عمل ہے جسے ناول نگار نے تکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ منظر ص ۲۶۲ سے ص ۲۶۵ تک دستیاب ہے۔ اِس منظر کا سیاق و سباق یہ ہے کہ ناول کا مرکزی کردار وقار احمد جماعتِ اسلامی اور تبلیغی جماعت

دونوں سے الگ ہو چکا ہے اور اب اس کشمکش کا شکار ہے کہ وہ کدھر جائے۔ انسانی زندگی میں یہ لمحہ عام زبان میں لمحۂ جمود کہا جاتا ہے مگر یہ جمود تو دراصل تعطّل ہے، ایک وقفہ Pause جس میں تخلیقی اذہان ایسی اُوب اور بورڈم (Boredom) سے گزرتے ہیں جو انھیں کسی نئے منظرنامے کا ناظر بننے، اُس سے جُڑ جانے اور پھر خود ایک نیا نظارہ خلق کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کے لئے مختلف تخلیق کار مختلف Tools استعمال کرتے ہیں۔ چونکہ حسین الحق کے ہم عصروں کے یہاں ناسٹیلجیا (Nostalgia) ایک بڑی طاقت رہا ہے اور بھی نے اس کے سہارے وقت کی طنابوں کو کھینچتے ہوئے آگ کے دریا کو پار کیا ہے۔ حسین الحق نے بھی اس تکنیک کو بخوبی برتا ہے۔ وہ اِس معطّل لمحے میں اُلٹا چلتے ہیں اور محبوب الٰہی کی خانقاہ، بابا فرید کی محفل، شاہ ولی اللہ دہلوی، مرزا مظہر جانِ جاناں، مولانا فخر الدین دہلوی سب کی مجلسوں سے گزرتے ہوئے خود احتسابی کے کوچے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ یہ سارا مرحلہ رویّوں اور Attitude کو کتھا بنانے کا ہے۔ ظاہر ہے اِس کتھایاترا میں ''ہجر'' بنیادی Motivating point ہے۔ یہ ہجر جسے پورے ناول میں وقار احمد لگاتار جھیلتے ہیں، اُن کے بھائی، اُن کے ہم زاد کا ہے۔ ناول کی ابتدا سے ناول کی انتہا تک وقار احمد اِس بھائی کا ہجر جھیلتے رہ گئے، بھائی کا انتظار کرتے رہ گئے مگر بھائی نہ آیا۔ یہ ایک علامتی ہجر ہے۔ آدمی ساری زندگی کسی نہ کسی ہجر میں مبتلا رہتا ہے اور وصل کی گھڑی نہیں آتی۔ وقار احمد ''ہجر کے اس ظالم پل میں یادوں کی سیج پر پی کی راہ تکتی دُلہن کا روپ دھارن کر چکے تھے۔'' (ص ۲۶۲) اور اسی مقام پر میرابائی نے وقار احمد کا ہاتھ تھاما اور آہستہ سے سمجھایا: ''میں ورہنی بیٹھی جاگوں، جگت سب سووے ری آلی'' اور پھر میرابائی ناول کے مرکزی کردار کو ہجر کے مہاساگر میں اِس طرح ڈبکیاں دینے لگیں کہ سارا سمندر اُن پر سارے کا سارا کھل گیا۔ ایک منجمد صورتِ حال (Static Situation) کو متحرک بنانے کے لئے اور کردار کو جمود سے کسی ممکنہ عمل یا بے خیالی سے کسی خیال اور نقطۂ نظر تک پہنچا دینے کے لئے میرابائی کے دوہوں کا یہ استعمال اپنے آپ میں کامیاب بھی ہے اور منفرد بھی۔

ناول کے اس تفصیلی جائزہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ فرات اپنے موضوع کی ہمہ گیریت اور اُسلوب کی نُدرت کی بنا پر زندہ رہنے والا ناول ہے حالانکہ جس زمانے میں فرات شائع ہوا (۱۹۹۲ء) اُسی زمانے میں کچھ اور ناول بھی شائع ہوئے۔ اشاعت کے ابتدائی دو تین برسوں میں فرات کی بہ نسبت دوسرے ناولوں پر زیادہ گفتگو ہوئی مگر گزشتہ چار پانچ برسوں میں ناقدین اور قارئین نے آہستہ آہستہ جس طرح فرات کی طرف توجہ کی ہے اور جس طرح یہ مسلسل حوالے میں آ رہا ہے اُس سے یہ بات واضح ہے کہ کچھ اور ناول جادو کی طرح سر چڑھ کر بولے ہوں تو بولے ہوں مگر حسین الحق کے ناول فرات میں ایک ایسی سچائی ہے جو آہستہ آہستہ اپنا اثر دکھاتی ہے اور اُس وقت اپنا کام شروع کرتی ہے جب جادو کا اثر ختم ہو جاتا ہے۔

حنظل

''حنظل'' بیگ احساس کا دوسرا افسانوی مجموعہ ہے۔ بارہ افسانوں پر مشتمل یہ مجموعہ دسمبر ۱۹۹۳ء میں منظرِ عام پر آیا۔ اس کی تقریباً تمام کہانیاں اپنی اپروچ اور Treatment کے اعتبار سے کسی حد تک منفرد ہیں۔ یہ کس طرح منفرد ہیں؟ اس کی وضاحت اگلے صفحات میں پیش کی گئی ہے جیسے ـــــ

۱۔ مصنف نے سستی شہرت اور فیشن زدگی سے خود کو الگ رکھا۔
۲۔ روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی مگر اس کے دام میں اسیر نہیں ہوا۔
۳۔ روایت کو تجربے میں سموتے ہوئے اسلوب وضع کیا۔
۴۔ تمثیلی اور تشبیہی اظہار کو نمایاں جگہ دی۔
۵۔ منظری پیرایۂ اظہار کو تنوع کے ساتھ برتا۔
۶۔ نفسی کیفیات اور جذبات کو اُجاگر کرنے کے ساتھ صورتِ واقعہ کی بھرپور عکاسی کی۔
۷۔ افسانے کی بُنت میں اپنے فیصلے اور اپنی Opinion سے گریز کیا۔

ممتاز شیریں اپنے مضمون ''تکنیک کا تنوع۔ ناول اور افسانے میں''، لکھتی ہیں:

''افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اُس وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو، اسلوبِ تحریر

اور بیان اچھا ہو، فن کار اِن سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے صناعی اور چابک دستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اُٹھیں: افسانہ اچھا ہے۔"

"حنظل" کے تمام افسانے ممتاز شیریں کی اِس تعریف پر پورے اُترتے ہیں۔ اِن میں مواد، اسلوب، تحریر اور بیان سب کو آپس میں اِس ہُنر مندی سے پیش کیا گیا ہے کہ ہم کہہ اُٹھتے ہیں 'یہ افسانے اچھے ہیں۔' اِن کی بُنت الگ ہے اور یہ سب فنّی تکمیل کے حُسن کا اِحساس دلاتے ہیں۔ بیگ احساس "کہانی اور میں" کے عنوان سے لکھتے ہیں:

"ان افسانوں میں تمثیل اور علامتیں ہیں، بیانیہ ہے، منظری اسلوب ہے، داستانی انداز ہے لیکن یہ افسانے آپ کو مختلف لگیں گے۔ انہیں میں نے پوری ایمانداری سے لکھا ہے۔ یہ افسانے میں نے کسی دباؤ میں آ کر یا کسی مصلحت کے پیشِ نظر نہیں لکھے۔ اور یہی جدید تر افسانہ ہے۔"

بیگ احساس کا تعلق افسانہ نگاروں کی اُس نسل سے ہے جو ۱۹۷۵ء کے بعد اُبھر کر سامنے آئی اور جس نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے بیچ سے ایک راہ نکالی۔ طارق چھتاری افسانے کے اس بدلتے ہوئے مزاج پر لکھتے ہیں:

"نئے لکھنے والوں نے دونوں رُجحانات میں جو خامیاں تھیں اُن سے صرفِ نظر کرتے ہوئے ان دونوں رُجحانات کے کامیاب افسانوں سے بہتر عناصر کا انتخاب کیا۔ ترقی پسند تحریک کے دور میں افسانے جس اکہرے پن میں مبتلا ہو گئے تھے اور جس سے اُن میں سپاٹ بیانی اور یکسانیت آ گئی تھی اُس سے

نئے لکھنے والوں نے اجتناب برتا اور جدید رجحان کی ابہام پسندی سے دامن کش ہو کر ایسے عناصر کو اپنی کہانیوں میں جگہ دی جو کہانی میں کئی سطحیں پیدا کرنے میں ممد و معاون ثابت ہو سکتے تھے۔ اِس عمل سے کہانی کا اکہرا پن ختم ہو گیا اور پھر سے ''کہانی پن'' کی مراجعت ہو گئی۔ دونوں رجحانات کے بیچ کی راہ بلاشبہ افسانے کے لئے سودمند ثابت ہوئی۔''

(جدید افسانہ: اُردو، ہندی ص ۱۳۲)

''حنظل'' کے دیباچہ میں بیگ احساس اِس کا اعتراف کرتے ہیں کہ میں نے مذکورۂ بالا دونوں رُجحانات کے مثبت پہلوؤں سے استفادہ کر کے درمیانی راہ اختیار کی۔ اس کے لیے میں نے روایت سے بھرپور آگہی حاصل کرتے ہوئے سارے مراحل کا مطالعہ کیا اور پھر جب افسانہ لکھا تو علامتیں خود بخود بنتی چلی گئیں۔ اس لئے اگر یہ کہا جائے کہ مصنف نے ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں رویوں سے کسب فیض کرتے ہوئے ایک ایسا تخلیقی پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے جس کی بُنت میں حقیقت اور فینٹیسی کا امتزاج ہے تو شاید غلط نہ ہو۔ انھوں نے اپنے بعض ہم عصروں کی طرح کہانی کے اکہرے پن، سپاٹ بیانیہ اور ابہام سے کنارہ کشی اختیار کرتے ہوئے اپنی کہانیوں میں ایسے عناصر کو جگہ دی جو کہانی میں مفہوم کی کئی سطحیں پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوئے۔ پروفیسر مغنی تبسم اس بابت لکھتے ہیں کہ:

''فن پر بیگ احساس کی گرفت مضبوط ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ ہر کہانی ایک جداگانہ آرکیٹیکچر رکھتی ہے اور فنی تکمیل کے حُسن کا احساس دلاتی ہے۔ وہ گھسے پٹے بیانیے سے دامن بچا کر ایسی تخلیق کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو نفسِ خیال کو اجاگر کرنے کے ساتھ صورت واقعہ کی بھرپور عکاسی کرے۔'' (بیگ احساس کا افسانوی سفر۔ تمثیل سے علامت تک۔ سب رس۔ ص ۵۱)

بیگ احساس کی کہانیوں میں تمثیلی پیرایہ اور علامت کو تخلیقی شعور کے ساتھ آمیز کیا گیا ہے۔ تمثیل اور تمثیلی پیرائے میں نمایاں فرق ہے۔ تمثیلی پیرایہ علامتی معنی generate کرتا ہے اور اکثر تمثیلی عنصر علامت کے طور پر صورت پذیر ہوتا ہے مثال کے طور پر اُن کی کہانی ''آسمان بھی تماشائی'' میں تمثیل اور علامت دونوں ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہیں۔ کہانی کا موضوع اور محور مسلم قوم ہے جس کو پوری دُنیا کے پس منظر اور پیش منظر میں اُبھارا گیا ہے۔ وقت کی طنابوں کو کھینچتے ہوئے مسلمانوں کے تابناک ماضی اور تباہ کن ماضی دونوں کو علامتوں کی وساطت سے پیش کیا گیا ہے۔ ''ذوقِ خدائی'' کے علمبرداروں کا بین الاقوامی سطح پر جو حال ہو رہا ہے، اُن پر قہر توڑا جا رہا ہے، عورتوں اور بچوں پر جس طرح لرزہ خیز زیادتیاں ہو رہی ہیں، اُن کی عبادت گاہوں کو مسمار کیا جا رہا ہے، ان سب کا اشاروں کنایوں میں ذکر ہے۔ اِس ذکر میں طنز ہے۔ تلخی ہے اور شدّت بھی:

> ''انھوں نے اس عمارت کو گرا دیا۔ بڑے انہماک سے ملبہ صاف کیا۔ سورج ڈوبا۔ تاریکی کو انھوں نے منور کیا۔ سورج نکلا وہ مصروف رہے۔ انھیں روکنے والا کوئی نہ تھا ـــــ اُن کے مکانوں کو آگ لگا دی، ان کی عورتوں کے جسموں کو داغ دار بنایا۔ انھیں برہنہ کر کے روشنی میں گھمایا............''

ایجازِ بیان کے توسط سے افسانہ نگار بتاتا ہے کہ اِن حالات کے ذمہ دار بھی ہم ہیں اور ان سے نبرد آزما ہونے کی ذمہ داری بھی ہماری ہے کیونکہ ہم غافل ہو گئے، علم و حکمت سے دور ہو گئے۔ یہ جانتے ہوئے کہ اب کوئی نجات دہندہ آنے والا نہیں۔ حضورؐ جو اللہ کا آخری پیغام لے کر آئے تھے اور جن کو ساری ہدایتیں سونپ دی گئی تھیں، قرآن کی شکل میں اب بھی موجود ہیں اور اس کی روشنی میں ہمیں اپنے تمام سوالوں کے جواب خود تلاش کرنے ہوں گے:

> ''یہ عمارت انھیں لوگوں کی عبادت گاہ ہے تا جو اس جگہ سے اُٹھے تھے جہاں مشرق اور مغرب ملتے ہیں۔ وہ وہاں سے

نکلے اور چاروں طرف پھیل گئے تھے۔ وہ اپنے ہاتھوں میں مشعل
لے کر چلے تھے اور ساری آبادیوں میں اُجالا بھر دیا تھا ـــــ ہاں
لیکن اب وہ اندھیرے میں بیٹھے ہیں انھیں اتنا بھی ہوش نہیں کہ
ان مشعلوں کو دوبارہ روشن کریں۔''

بیگ احساس نے اپنی کہانیوں میں تمثیل کے پیرائے کو تنوع کے ساتھ برتا ہے۔ تمثیلوں اور تشبیہوں کے توسط سے وہ کسی منظر یا واقعہ کی تصویر کھینچنے کے ساتھ ساتھ کرداروں کی خصوصیات، اُن کے جذبات، احساسات اور نفسیات کو بھی نمایاں کرتے چلتے ہیں۔ مثال کے طور پر افسانہ 'کرفیو' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''اُس نے خود کو خول میں سمیٹنے کی کوششیں کی لیکن وہ
خول تو کبھی کا ٹوٹ چکا تھا۔ شیشے کی دیوار پر ایک کنکر کھن سے لگا۔
شیشہ ریزہ ریزہ ہوگیا۔ کرچیں ایک دوسرے سے جُڑی رہیں
بکھریں نہیں لیکن دیوار کے اس پار اس کی شخصیت دھندلا گئی۔
آفیسر نے ایک دھکے سے شیشے کی دیوار گرادی اور کرچوں کے
ڈھیر پر پیر رکھتا ہوا اُس کے قریب آ گیا۔''

فنکاری پردہ در پردہ کس طرح اپنا ظہور کرتی ہے 'کرفیو' اس کی بہترین مثال ہے۔ بیگ احساس نے اِس افسانہ میں چھوٹی چھوٹی علامتوں کے ذریعے یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ عورت کے وجود کے چاروں طرف شیشے کی ایک دیوار کھینچی ہوئی ہے جو کسی وقت، کہیں بھی ایک کنکر پھینک کر توڑی جاسکتی ہے حالانکہ یہ صاف ہے، شفاف ہے، بے عیب ہے لیکن ہلکی سی ضرب بلکہ کبھی کبھی سانس کی آہٹ بھی اسے داغدار بنا دیتی ہے۔ افسانہ میں صرف واقعہ کا بیان ہے مگر اس واقعہ کی بُنت میں عورت اور مرد کی نفسیات کو بڑی خوبی اور کمال دانش مندی سے اُجاگر کیا گیا ہے۔ ایک ایسی عورت جو پہلے فساد کی بنا پر عائد کرفیو میں پھنسی ہوئی تھی، پھر اُسے بلوائیوں کے بیچ سے بچالیا گیا مگر دونوں جگہ اس کا مقدر لٹنا تھا، اُس کے وجود کو بکھرنا تھا، اور اس بکھرے ہوئے وجود کو فن کے قالب میں

ڈھال دینا بیگ احساس کا فنی کمال ہے۔

'حنظل' کی تمام کہانیاں علامتی پیرائے اور تہہ داری سے عبارت ہیں، مذکورہ مجموعہ کی چھوٹی چھوٹی کہانیوں کا بغور مطالعہ کیا جائے اور فنی باریکیوں پر توجہ دی جائے تو ایک نمایاں خوبی یہ نظر آتی ہے کہ بیگ احساس پیکر تراشی کے عمل سے ایک ایسی جیتی جاگتی دُنیا خلق کرتے ہیں جس میں کیفیات و اشیاء بھی انسانوں کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں تمثیل، علامت اور حقیقت سب آپس میں کچھ اس طرح مُدغم ہو جاتے ہیں کہ اُنھیں الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ ہاں معنیٰ کی مختلف پرتیں ضرور ہمارے سامنے آجاتی ہیں:

> ''ماحول میں ایک عجیب سی سراسیمگی پھیل گئی۔ کرداروں نے بے بسی سے ایک دوسرے کو دیکھا۔ زندگی کا ساز چھناکے سے تھما تھا لیکن میوزیکل چیر (Musical Chair) خالی پڑی تھی۔ متحرک تصویریں چلتے چلتے رُک گئی تھیں۔ فریز شاٹ تھا۔ سارے کردار منجمد ہو گئے تھے۔ کسی کی ہمت نہیں ہو رہی تھی کہ اس سیٹ پر قبضہ جمالے۔ موت وہاں کنڈلی مارے بیٹھی تھی۔'' (میوزیکل چیر)

بیگ احساس کے افسانوں میں ایک طرح کا تفکّر ہے لیکن یہ تفکّر افسانے کو خشک اور بے جان نہیں بناتا بلکہ اس میں چند ایسی تہیں پیدا کر دیتا ہے جو اُس کے مفہوم کو اور وسعت دے دیتی ہیں۔ اسی لیے اُن کے افسانے گہرے تجربے کے حامل ہیں۔ مثال کے طور پر افسانہ ''خس آتش سوار'' پیش کیا جا سکتا ہے۔ علامہ اقبالؔ کی ترکیب سے مستعار اس عنوان سے اقبال کے کلام اور اُن کے آفاقی نقطۂ نظر سے بیگ احساس کے گہرے شغف کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ''خس آتش سوار'' کی معنیٰ خیزی اس امر میں مضمر ہے کہ اس سے افسانے کا بین الاقوامی تناظر فوری طور پر قائم ہو جاتا ہے اور یہ احساس دلاتا ہے کہ اُن کے افسانوں میں ہمارے عہد کا ادبی مزاج بھی ملتا ہے اور آج کے

مسائل ومصائب کا عکس بھی:

''اس نے گھٹنے نہیں ٹیکے۔ ماتھا نہیں جُھکایا۔ پرنام کرنے کو ہاتھ نہیں جوڑے۔ اُس نے گرودیو کی طرف دیکھا۔ اُن کے گلے میں جھومتے سانپ کی طرف دیکھا۔ فرش پر ٹوٹے ہوئے برتن کو دیکھا، چُپ چاپ اُس کٹیا سے چلا آیا جو اس بھگوان کا سورگ تھی۔ اب اس کے جسم پر کسی خول کا بوجھ نہیں تھا۔ وہ ایک معمولی سائنٹس تھا۔ سیدھا سادا ہلکا پھلکا۔ وہ جنگل میں دوڑتا چلا گیا۔''

(خس آتش سوار)

بیگ احساس کے اکثر افسانوں کا اسلوب منظری (Scenic) ہے۔ ہنری جیمز نے واقعات کے اسلوب کے اظہار کے لیے یہ اصطلاح وضع کی تھی۔ اِس اصطلاح سے اُس کی مُراد وہ اسلوب ہے جو ڈراما سے قریب تر ہو، جس میں واقعات اِس طرح نمایاں کیے جائیں جس طرح ڈارے میں ہوتے ہیں۔ یعنی آہستہ آہستہ واقعات کا ظہور پذیر ہونا۔ مثال کے طور پر اُن کا افسانہ ''سوانیزے پہ سورج'' پیش کیا جاسکتا ہے جو منظری اسلوب کا بہترین نمونہ ہے۔ وہ اس تکنیک میں علامتوں کا خاص سہارا لیتے ہیں۔ دراصل وہ علامتوں کو خارج سے مُسلط نہیں کرتے بلکہ اُن کے افسانوں سے ہی یہ کونپل کی طرح پھوٹتی ہیں اور داخلی طور پر مربوط ہوکر ایک وحدت تشکیل کرتی ہیں۔ جیسے ''برزخ''۔ اس افسانہ میں بظاہر کہانی ایک ایسے شخص کی ہے جو زندگی اور موت کے درمیان پھنسا ہے۔ اُس کا پورا جسم ایک حادثہ میں بے کار ہو چکا ہے۔ وہ بول سکتا ہے، سُن سکتا ہے، سوچ سکتا ہے، دیکھ سکتا ہے مگر کوئی حرکت نہیں کرسکتا ہے۔ حواسِ خمسہ کے بیدار ہونے کے باوجود وہ مفلوج ہے اور اِس بے عمل زندگی سے بیزار ہے اور موت کا خواہش مند ہے مگر موت اُس سے کوسوں دور ہے۔ اِس طرح افسانہ کا تھیم وقت کا ناگریز ہونا ہے کہ جب تک آدمی زندہ ہے وہ زماں اور مکان کے حصار سے باہر نہیں نکل پاتا۔ البتہ پختہ قوتِ ارادی کے مالک وقت کو اپنی مُٹھی میں رکھتے ہیں، اُس کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتے ہیں۔ یہ

دوسری بات ہے کہ جب بھی اُن کی گرفت کمزور ہوئی یا تن آسانی نے پر پُرزے نکالے، وقت نے اُن کو آ دبوچا اور اُنھیں اپنا اسیر بنالیا۔

بیگ احساس کے نہ تو Plot less کہانیاں لکھ رہے ہیں اور نہ ہی Theme less۔ اُنھوں نے دانستہ طور پر ان دونوں رویوں سے گریز کرتے ہوئے افسانے کی بُنت میں اپنے فیصلے اور اپنی Opinion سے ممکن حد تک بچنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کی کہانیوں کی خوبی یہ ہے کہ یہ نہ معمہ ہیں، نہ پہیلیاں، نہ چٹکلے ہیں، نہ لطیفے بلکہ یہ ایسے موضوعات کے منظر نامے ہیں جن میں آفاقی صداقتوں کا بیان بھی ہوا ہے اور نفسیاتی سچائی کی رعایت بھی موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں تنوع اور ٹھہراؤ ہے تکنیک۔ تھیم اور برتاؤ کے اعتبار سے زیر نظر مجموعہ "حنظل" اپنی ایک الگ شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

ہزار پایہ

اردو افسانہ میں ۱۹۶۰ء کے بعد جو زبردست تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اُس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ فنکار نے نہ صرف مختلف مغربی افکار و نظریات کا اثر قبول کیا بلکہ اکثر نے مختلف ممالک میں رہ کر ہجرت کا کرب بھی سہا ہے جس کا اظہار اُس کے افکار میں ڈھکے چھپے الفاظ میں موجود ہے۔ کسی بھی فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ ایک مشکل عمل ہے کہ اُس فنکار کی فکر کے مختلف دھاروں کو ایک ساتھ سامنے رکھا جا سکے کیونکہ فنکار کو تخلیق کے وقت یہ احساس نہیں رہ پاتا کہ اُس کا پیش کردہ متن کتنے معانی کا حامل ہوتا جا رہا ہے۔ اُس کے کتنے ابعاد (Dimension) ہیں اور قاری کی فکر اُس کے کس پہلو سے زیادہ متاثر ہوگی، پھر تجریدی اور علامتی کہانی میں اِن سب کا مکمل تجزیہ اور بھی مشکل عمل ہے سوائے اس کے کہ وہ کس ماحول میں لکھی گئی ہے؟ اُس کے کردار کیا کہہ رہے ہیں؟ اور ماحول اور اظہار میں کس قدر ربط ہے۔ اسی بنا پر میں نے خالدہ حسین کی کہانی ''ہزار پایہ'' کے تجزیہ کے لیے دو مختلف زاویوں کا سہارا لیا ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ کیا اس بے مثال کہانی کو تنقید کے دو مختلف اور متضاد دبستانوں کے توسط سے سمجھا جا سکتا ہے؟

کہانی کی پہلی قرأت سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے ——— 'ہزار پایہ' پُراسرار انداز میں شروع ہوتی ہے۔ کہانی کا واحد متکلم راوی ایک ایسے کمرے سے باہر آتا ہے جس کی فضا میں ٹنکچر آیوڈین اور اسپرٹ کی بُو بسی ہوئی ہے۔ اور وہاں چہرے سے

منڈھی لمبی بنچوں اور پالش اُکھڑی کُرسیوں پر بیٹھے لوگ بے دلی سے اخبارات اور رسائل اُلٹ پلٹ رہے ہیں۔ منظر کی اس تفصیل سے اندازہ ہوتا ہے کہ راوی کسی ڈاکٹر سے مشورہ کر کے یا اپنا چیک اپ کرا کے کمرے سے باہر نکل رہا ہے۔ اس کا مرض کیا ہے؟ یہ واضح نہیں ہے۔

ٹھنڈے اور نیم تاریک کمرے سے باہر آ کر جب وہ چبوترے پر کھلی فضا میں کھڑے ہو کر آس پاس نگاہ ڈالتا ہے اور لان میں پیلے، سُرخ پھول دیکھتا ہے اور روش سے گزرتا باہری گیٹ تک آتا ہے تو اُسے ایک گنجان سڑک ملتی ہے۔ اُس کی قوتِ سامعہ بڑی توجہ سے کمرے کے باہر نکلتے ہوئے اسپرنگ دار دروازوں کی ہلکی سرسراہٹ اور گیٹ کے دروازوں کی چولوں کی چرچراہٹ کو محسوس کرتی ہے۔ نگاہیں کمرے کی تاریکی سے باہر کھلی فضا اور لان میں کھلے پھولوں کا جائزہ لیتی ہیں اور کُرسیوں کی پالش اور چمڑے سے منڈھی لمبی بنچوں کا احساس دلاتی ہیں۔ اُسے ٹنکچر اور اسپرٹ کی بُو کا بھی شدید احساس ہوتا ہے۔ اس طرح اس منظر میں خالدہ حسین قاری کو حواسِ خمسہ کے توسط سے مرکزی کردار کی ذہنی کیفیت سے متعارف کرانا چاہتی ہیں اور پھر وہ اس کردار کے وسیلے سے خارجی اور داخلی احساسات کی منظر کشی شروع کرتی ہیں۔[1] جس کے لیے انھوں نے شروع سے ہی علامت سے زیادہ تجریدی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔:

> ''باہر نکلتے ہی میں نے پل بھر کو آنکھیں بند کر لیں صرف یہ دیکھنے کے لیے کہ میں نے کیا دیکھا۔ سُرخ اندھیرا ہولے سے سبز اندھیرا بنا۔ پھر زرد روشنی کے دھبے کبھی سیاہی مائل نیلے، کبھی سفید ہونے لگے۔ کچھ چیزوں کے خطوط جلتے بجھتے رہے۔ ان جلتے

---

[1] یہاں دو باتیں ذہن نشین رکھنی ہیں (۱) جدیدیت کا تصور (۲) خوف کا احساس۔ خالدہ حسین علامتی اور تجریدی اظہار کی وساطت سے وجودیت کے فلسفے کو اپنی کہانیوں کا جز بنا دیتی ہیں۔ یہ فنی طریقۂ کار اُن کی دیگر کہانیوں کی طرح ''ہزار پایہ'' میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔
مارشل لاء کے نفاذ نے پاکستان میں اردو افسانہ کو یہ احساس دلایا کہ خارجی ماحول اور معاشرتی بوالعجبیوں کی عکاسی کا سب سے موثر حوالہ فرد کے باطنی انتشار کا اظہار ہے لہٰذا منطقی ربط کے بجائے بے ربط اظہار کو اختیار کیا گیا کہ ابہام توضیح سے بہتر ہے۔

بُجھتے اندھیروں کے ساتھ میرے گلے میں وہ پھندا آن پڑا۔"

اِس اجمال کی تفصیل کو اِس زاویۂ نظر سے بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ غلام ہندوستان سے پاکستان بننے کے عمل کو سُرخ اندھیرے سے تعبیر کیا گیا۔ اور ہرے رنگ سے پاکستان بننے کے اظہار کے ساتھ ساتھ زرد روشنی کے دھبوں کے سیاہی مائل نیلے اور کبھی سفید ہونے کے عمل کو وہاں کے تبدیل ہوتے ہوئے نظامِ سلطنت کے روپ میں پیش کیا گیا۔ جلتے بجھتے اندھیرے احساس کی شدّت کو خاطر نشان کرتے ہیں۔ اس پورے عمل کو مرکزیت اور اس کو ایک محور پر لانے کے لیے ایک حسّاس انسان کے المیہ کو بھی بیان کیا گیا ہے جس کا وجود داغ داغ اُجالے میں گھٹ رہا ہے اور اُسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُس کے گلے میں کوئی پھندا آن پڑا ہو۔ کہانی کا کردار اس گھٹن سے سمجھوتا کرنے کی غرض سے دوا کی کوئی گولی منہ میں ڈالتا ہے اور یہیں یہ کردار پورے پاکستان کو محیط ہو سکتا ہے جہاں سماجی، ثقافتی، سیاسی، معاشرتی، معاشی ماحول میں انحطاط پذیری ایک ہزار پایہ کی شکل میں اُبھرتی ہے۔ یہ زوال کامل اور ہمہ گیر ہے اور ہر دانشور اور صاحبِ شعور انسان اس کی زد میں ہے۔ اس کے براہِ راست شواہد تو ہمیں کہانی میں کہیں بھی نہیں ملتے لیکن بالواسطہ طور پر قاری کی توجہ اس منظر پر مبذول ہو جاتی ہے جہاں پالش اُتری کرسیوں پر بیٹھے لوگ نہایت بے دلی سے مرد، نوائے وقت، پاکستان ٹائمز جیسے اخبار اور رسالوں کی ورق گردانی کرتے نظر آتے ہیں۔

خالدہ حسین کی اس کہانی میں " گلے میں پھندا آن پڑنے" ہی سے "ہزار پایہ" کا جنم ہوتا ہے اور اس ہزار پایہ کی شناخت اور اُس کے اظہار کے لیے مصنفہ کو علامتی اور تجریدی اظہار کا سہارا لینا پڑا ہے کیونکہ غیر علامتی بیانیہ سے جہاں کہانی کی فنکارانہ خوبصورتی کو نقصان پہنچنے کا خدشہ تھا وہیں خالدہ حسین کو اپنے ہی وطن میں اقتدار میں بیٹھے اُن ہزار پایوں کا بھی خوف ہوگا جو کسی صورت سے بھی اپنی بداعمالیوں کو مشتہر نہیں ہونے دینا چاہتے ہیں۔ یہاں مناسب ہوگا کہ مشہور روسی ادیب گورکی کے جبر و استبداد کے متعلق بیان کو توجہ کا مرکز بنایا جائے جو اُس کے فن پارے "منزل کی تلاش" میں زارِ روس کے

ایک جاسوس سپاہی کی زبان سے پیش کیا گیا ہے:

"............دھاگا۔ دھاگا جو نظر نہیں آتا۔ سمجھے تم......' اور وہ گول گول آنکھیں پھاڑ کر مجھے گھورتا ہے جیسے یکا یک ڈر گیا ہو۔' اگر عالی جاہ شہنشاہ کو مکڑی سمجھ لو۔" " اُتھ...... جانے کیا کہہ رہے ہو، اُس کی بیوی چیخ کر کہتی ہے۔" تم اپنی زبان بند رکھو۔ احمق کہیں کی۔ میں سمجھانے کے لیے یہ مثال دے رہا ہوں۔ کوئی سچ مچ نہیں ...... چل سماوَر اُٹھا۔" اُبروں پر بل ڈال کر اور آنکھیں سکیڑ کر وہ بڑی شان سے اپنی بات جاری رکھتا ہے۔" ایک دھاگا، جو دکھائی نہیں دیتا۔ مکڑی کے جالے کی طرح کہہ لو اُسے...... ....وہ عالی جاہ شہنشاہ الیکساندر سوئم کے دل سے نکلتا ہے اور ان کے تمام عہدے داروں سے گزرتا ہوا مجھ تک پہنچتا ہے۔ بلکہ فوج کے حقیر سے حقیر سپاہی تک بھی۔ یہ دھاگا ہر چیز کے گرد مڑھا رہتا ہے، لپٹا رہتا ہے۔ اور اس دھاگے کی طاقت سے، اس طاقت سے جو نظر نہیں آتی، زار کی حکومت اور اقتدار صدیوں سے قائم ہے۔" (مائی یونیورسیٹیز۔ ترجمہ رضیہ سجاد ظہیر۔ ص ۹۸۔۹۹)

اور یہی دھاگا پاکستانی مارشل لاء کے کسی نہ کسی نکتہ سے شروع ہو کر اُس کے تمام عہدے داروں، اہل کاروں کے جبر و استبداد سے عوام پر مسلط ہو جاتا ہے۔ اس کا اظہار تجریدی اور علامتی طریقۂ کار سے ہی ممکن تھا۔ یہ ہزار پایہ جسے دھاگا بھی کہا جا سکتا ہے اصلاً پاکستان کے قدیم جاگیردارانہ نظام، صوبہ پنجاب، بلوچستان، صوبہ سرحد، سندھ کی قدیم ثقافتی اور جغرافیائی روایات اور ان کے درمیان زندگی بسر کرنے والے ایک مہاجر کی ذہنی کیفیت کی علامت ہے۔ یہ مہاجر اُس ماحول سے یہاں آیا ہے۔ جہاں آزادیٔ اظہار کے ساتھ ساتھ اسلامی اقتدار اور اُس کی روایات کا شاندار ماضی رہا تھا۔ جہاں اُس کی ثقافت سیاسی اور معاشرتی زندگی کے آثار زیادہ اعلیٰ اور روشن تھے۔ لیکن اب اس نے جس

علاقے میں سکونت اختیار کی ہے وہ ابھی بھی جاگیردارانہ نظام میں سانس لے رہا ہے۔ ایسی اضطراب آسا صورت حال اس کے لیے ایک ہزار پایہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہی کیفیت نہ صرف وہاں کے بیشتر دانشوروں کی ہے۔ بلکہ ہزار پایہ میں بیان کردہ تفہیم اُن تمام ممالک کے دانشوروں کے موقف کی نمائندگی کرتا ہے جہاں کی حکومتوں نے جبر و استبداد کا بازار گرم کر رکھا ہے۔

مرکزی کردار سے روشناس کرانے کے بعد خالدہ حسین نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے ماحول کا رپورتاژ پیش کرتی ہیں۔ حمیدہ جنرل مرچنٹ کے بورڈ سے لے کر یہ کردار جو کچھ دیکھتا ہے، سنتا ہے اُس میں زاہدہ پروین کے گانے کی کھنکتی ہوئی آواز دور سے پہچان میں آجاتی ہے جس سے اُسے ایک لمحہ کی خاطر سکون کا احساس ہوتا ہے۔ اُس کے پس پشت اُس ماحول کا احساس ہوتا ہے کہ جہاں موسیقی گونجتی ہے اور خوش رنگ خواب دکھاتی ہے۔ پھر سلمان شوز کی دوکان سے باہر آتے ہوئے ایک بچے کے ہاتھ میں ڈوری سے بندھا جوتے کا ڈبہ اور اس کی آنکھوں میں خوشی کی چمک۔ کردار کے Observation میں اُس مایوسی، نامُرادی کے ساتھ اس خوشی کا احساس بھی کراتی ہے جو معصوم بچہ بغیر جوتوں کے پہنے بھوگ رہا تھا۔ رکشا اسٹینڈ پر سُستاتے، بے کار بیٹھے ڈرائیوروں کو دیکھتا ہے۔ اور پھر رکشا لے کر چلتے ہوئے رکشا ڈرائیور کا ''رو کے زمانہ چاہے رو کے خُدائی'' گنگنانے سے اپنے ثقافتی ورثے یعنی ہندوستانی فلمی گانوں سے گہری وابستگی کا اظہار ہوتا ہے، پھر رکشے والے کی زبانی سمن آباد کا غلط تلفظ سمنا باد، احساس دلاتا ہے کہ وہ یہاں اپنی زبان، اپنی ثقافت، اپنی ذات کی شناخت سے محروم ہوتا جا رہا ہے۔ یہاں ہر چیز کا نام بدل گیا یہاں تک کہ اس کا اپنا نام بھی۔

ہجرت کا یہی احساس پاکستان کی ایک اور مشہور افسانہ نگار زاہدہ حنا کی کہانیوں میں بھی اُبھرتا ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ جتنے بھی مہاجر فنکار ہیں اُن کی تخلیقات میں ہجرت کا جو کرب مختلف پہلوؤں اور مختلف صورتوں میں بار بار بھیس بدل کر آتا رہا ہے وہی خالدہ حسین کی اِس کہانی میں بھی درآیا ہے۔ پاکستان میں رہ کر خصوصی طور پر ایک اجنبی کلچر کے

شہر میں رہتے ہوئے کہ جہاں زندگی کی دوڑ دھوپ نے سارے انسانی رشتوں کو اور جان پہچان کو مفقود کر دیا ہے، اُن کے افسانہ کا بنیادی مسئلہ ہے۔ اُن کے کردار یکسر اجنبی ماحول میں جیتے ہوئے اور اس بھیڑ میں شدید تنہائی کا احساس کراتے ہیں۔ زیرِ تجزیہ کہانی میں اپنے بے نام ہو جانے کا کرب اور بے چہرگی کا اضطراب شدّت کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ کہانی میں اس گھٹن اور اضطراب کا اظہار لوگوں کے افعال اور اعمال پر سوالیہ نشان قائم کرنے سے ہوتا ہے۔ اسی لیے مذکورہ کہانی Suggestive انداز میں اس ہزار پایہ کو ختم کرنے، اُسے ہلاک کرنے کا اشارہ دیتی ہے۔ جس نے نظامِ زندگی کو مفلوج کر کے رکھ دیا ہے۔ ایک بڑے آپریشن سے (لیکن فوجی مہم سے نہیں) اُسے نکال باہر کرنے کی بات کہی گئی ہے لیکن اس میں بھی خوف کی زیریں لہروں کا احساس ہوتا ہے۔ یوں بھی یہ حقیقت ہے کہ پاکستان میں اصل اقتدار ان جاگیرداروں اور زمینداروں کے پاس ہے جو اپنے قدیم طرزِ زندگی کو چھوڑ نہیں سکے ہیں۔ حکومت کوئی بھی ہو وہ لوٹ کھسوٹ، ظلم زیادتیوں نسلی تفریق، قبائلی نظام، بے راہ روی، خواتین پر مظالم، مہنگائی، انسانی اقدار کی پامالی میں پورا پورا حصہ رکھتے ہیں۔ مذکورہ کہانی ان گنت قربانیوں کے عوض وجود میں آنے والی خداداد سلطنت، اسلامی تصور کے ساتھ ایک غیر اسلامی عمل اور اس کی بگڑی ہوئی صورتِ حال کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔ یہ ہزار پایہ ہر صاحبِ علم و دانش کے اندر پل رہا ہے، پھیل رہا ہے، اس کو گھیر رہا ہے۔ جس کو افسانہ نگار نے بڑی چابکدستی سے اس کو کہانی کے فارم میں اُجاگر کرنے کوشش کی ہے لیکن کہانی کی طوالت میں ''ناموں'' کی پہچان ختم ہونے کے فلسفیانہ تذکرے نے اس کو گنجلک بنا دیا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس کہانی کی تفہیم تو ''ہر گلے میں پھندا آن پڑا'' تک ہی محدود تھی۔ اس کے نتائج تک رسائی ذرا مشکل عمل تھا، اسے قاری کے غور و فکر پر چھوڑ نا چاہیے تھا۔

(۲)

''ہزار پایہ'' کہانی کی دوسری قرأت اس کی ایک اور پرت کھولتی ہے اور وہ ہے

موت کی قربت کا شدید احساس ـــــ خوف کا یہ احساس بتدریج بڑھتا جاتا ہے اور ہزار پایہ کی طرح رینگتا ہوا موت کی علامت بن جاتا ہے۔ زندگی سے موت تک کے سفر کی وجودی واردات افسانہ نگار نے علامتی پیرائے میں بیان کی ہے۔ جسمانی موت تک کے سفر کا یقین محض مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اُس کے افرادِ خانہ کو بھی ہے۔ اِس فیصلہ کن مرحلہ پر جب زندگی موت کی گرفت میں بے بس ہو تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جا سکتا ہے؟ کیا وجود بامعنی ہو سکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور ان کے ناموں میں کیا ربط ہے؟ جب تک انسان صحت مند رہتا ہے، زندگی کی بھاگ دوڑ میں مصروف رہتا ہے۔ اُسے اِن سوالات پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی ساتھ چھوڑنے لگے تو آدمی زندگی پر نئے سرے سے نظر ڈالتا ہے۔ خالدہ حسین نے مرتے ہوئے آدمی کے تجربات کا ذکر اپنی کئی کہانیوں میں کیا ہے وہ کامو، سارتر اور کافکا وغیرہ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ زیرِ نظر کہانی کے عنوان 'ہزار پایہ' سے قاری کا ذہن کافکا کی طویل کہانی ''میٹامارفاسیز'' (قلبِ ماہیئت) کی طرف جاتا ہے، جس کا ہیرو ایک صبح سو کر اُٹھتا ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسان سے ایک غیر انسانی ہیئت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ مغربی فکشن کے ایک معروف کردار (تجسیم) کا ''ہزار پایہ'' میں براہِ راست ذکر ہے:

> ''ایسے میں مجھے وہ ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آجاتی ہے اور میں اپنے آپ کو اس بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں۔''

آر۔ ایل اسٹیونسن (R. L. Stevenson) کے ناول کا مرکزی کردار ڈاکٹر جیکل دوہری زندگی گزار رہا ہے۔ ایک چہرے پر دوسرا چہرہ لگا کر۔ اس میں ایک اچھا ہے، دوسرا بُرا۔ دُنیا اُسے دو حیثیتوں سے پہچانتی ہے جب کہ وہ ایک ہی شخص ہے۔ اس ناول میں بھی آئینہ کو موتیف کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ خود سے نظر چرانے اور اپنے اصل چہرے کو

نہ دیکھنے کا عمل برسوں سے چل رہا ہے۔ ایک روز 'ہزار پایہ' کا راوی خود کو بدلتا ہوا محسوس کر کے سوچتا ہے:

> ''میں اپنے آپ کو بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں مگر میں اکثر آئینے سے دُور رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ میرے کمرے میں کوئی آئینہ ہے ہی نہیں۔''

آخر ایک رات اُسے آئینہ مل ہی جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو دیکھتا ہے تو اُسے ناموں کے بے معنیٰ ہونے اور چیزوں کے بے حقیقت ہو جانے کا علم ہوتا ہے:

> ''عین وقت پر میرے ہاتھ نے بڑھ کر آئینہ اُٹھایا۔ اور اس آئینہ کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا۔ اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا۔ مگر یہ پہچان اوپری تھی۔ اس اوپری پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی۔ سخت چھلکے کے اندر بیج کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی ہے۔ چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ میری کنپٹیوں میں جل اُٹھا۔''

بنیادی طور پر کہانی ''ہزار پایہ'' بیماری اور موت کے تجربہ کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار کرتی ہے۔ اس کہانی کو آگہی کے کرب یا آشوبِ عصر کے ادراک کا استعارہ تصور کیا جائے تو یہ تفہیم کی ایک نئی جہت ہو گی۔ راوی پر ہزار پایہ کے جو اثرات مُرتب ہو رہے ہیں اُس کا سب سے کریہہ نتیجہ تشخص سے محروم ہونا ہے:

> ''مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہوں اور چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں۔''

اور یہیں سے سوال اُٹھتا ہے کہ اشیاء اور ناموں کا کیا رشتہ ہے؟ کیا اشیاء کو معنوی رشتہ میں

پرویا جاسکتا ہے؟ ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن کیا ان میں واقعی کوئی ربط قائم ہوسکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ''ہزار پایہ'' کا حملہ یادداشت کے اُس حصہ پر ہے جو ناموں (اسماء) کا تحفظ کرتا ہے۔اس طرح مذکورہ افسانہ کی علامتی ساخت میں دو اہم عناصر ہیں:

۱۔ ہزار پایہ

۲۔ اسماء/یادداشت/زبان/تحریر

ہزار پایہ بظاہر ایک زہریلا کیڑا ہے جو کان میں گھس جاتا ہے یا جسم سے چمٹ کر اپنے پاؤں گاڑ دیتا ہے اور پھر جسم کا خون چوستا رہتا ہے مگر خالدہ حسین نے تخلیقی تصرّف کرکے ہزار پایہ کو وجود کے اندر سرسرانے والا اور فساد پھیلانے والا عنصر ظاہر کیا ہے۔ پریشان کرنے والے عناصر سماعت اور بصارت ہیں اور اس افسانہ میں بھی راوی سماعت اور بصارت ہی کا آشوب جھیل رہا ہے، خواہ اسپتال کا ماحول ہو یا راستہ کے مناظر مثلاً حمیدہ جنرل مرچنٹس، سلمان شوز، ہمنا باد یا پھر سماعت کے پردے سے ٹکرانے والے مندرجہ ذیل جملے:

۱۔ رو کے زمانہ چاہے رو کے خدائی

۲۔ جلدی کرو، دیکھو آدھا گھنٹہ اوپر ہوگیا

۳۔ جلدی کرو، اتنی رات تک جاگ رہے ہو

۴۔ دیکھو میرا جبڑا ٹیڑھا ہو رہا ہے

۵۔ نہیں، دوا کو دیر ہوگئی ہے

۶۔ اب تو یہ ایکس رے کام کے نہیں

۷۔ اس ہزار پائے کو ختم کردو، ہلاک کردو۔

۸۔ یہ زہریلا دھڑکتا گودا، یہ جڑوں بھرا، میرے اندر ہر مقام پر، میرے ہر مسام پر اور دُنیا کے ہر لفظ پر حاوی ہے۔

بصارت وسماعت کے یہ چھوٹے چھوٹے تجربے ایک طرح کا کولاژ مرتب کرتے ہیں جس کی بُنت میں عصر کا آشوب شامل ہے۔اور اس عصر آشوب کا جو سب سے خطرناک اثر

نمایاں ہو رہا ہے وہ یہ ہے کہ راوی کو ایک طرح کے معنیاتی خالی پن یعنی Semantic Emptiness کا احساس شدید سے شدید تر ہوتا جاتا ہے اور وہ چیزوں کے نام (اسم) بھولتا جا رہا ہے۔ اور اگر ''چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں۔'' اس لیے وہ اپنے قریب کی چیزوں کے نام یاد کرنے اور ان کو محفوظ کرنے کی کوشش کرتا ہے تب اُسے لکھنے کا احساس ہوتا ہے:

> ''چند سطریں پڑھ کر مجھے لگتا کہ اب میں لکھوں گا۔ میں قلم اُٹھاتا مگر لکھ نہ پاتا۔ دراصل مجھے کوئی ایسی چیز لکھنی تھی جس کے لیے لفظ نہیں تھے اس لیے قلم پھر رکھ دیتا اور پڑھنے لگتا''

پھر ایک منزل پر پہنچ کر اُس کو احساس ہوتا ہے کہ دوسروں کے تجربات کو اپنے تجربات میں شریک سمجھا جائے شائد اس طرح الفاظ کو ایک دائمی شکل دی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی جواب نفی میں ہی آتا ہے جو اعصاب کو شل کرتا ہے۔

زیرِ مطالعہ کہانی کو لسانی اظہار کے حوالے سے بھی پڑھا جا سکتا ہے کہ لسانی اظہار کسی روحانی تشفی کا وجود ہو سکتا ہے یا جو کچھ ہم اپنے وجود میں محسوس کرتے ہیں کیا ہم اس کو بیان بھی کر سکتے ہیں؟ خالدہ حسین نے اس وجودی واردات کو پیش کرتے ہوئے ہزار پایہ میں زبان کی نارسائی کی تفہیم کو اُجاگر کیا ہے اور ساری توجہ اس سوال پر مرکوز کی ہے کہ زبان کے توسط سے باطن کا اظہار ہو سکتا ہے کہ نہیں؟ اور کیا آدمی کے باطن کو الفاظ دائمی شکل دے سکتے ہیں؟ اور ایک بار پھر قاری کا ذہن اس طرف توجہ دیتا ہے کہ کیا لفظ اور شئے میں کوئی رشتہ ہے؟ کیا زبان حقیقت کا بیان کر سکتی ہے؟ کیا اصل اظہار کی ترسیل ممکن ہے؟ اور اس طرح راوی اور قاری کی غور و فکر یکساں محسوس ہوتی ہیں۔ کہانی کے راوی کا تجسس کسی ایک پل قرار نہیں پاتا ہے۔ اُس کی اضطرابی کیفیت حقیقت کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ آخر اُس نے لکھنا شروع کیا اور مستقل لکھتا رہا محض اپنے تجربے کو دستاویزی شکل دینے کے لیے لیکن صفحۂ قرطاس پر حروف کے منتقل ہو جانے کے بعد معلوم ہوا کہ جو کچھ کاغذ پر لکھا گیا ہے اُس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ کوئی بامعنی جملہ نہیں ہے بلکہ یہ تو

محض نام ہیں جن کے کوئی معنی نہیں۔ یعنی زبان سے جو علم حاصل ہوا اُس سے کوئی رہنمائی حاصل نہیں ہوئی۔ اِس اعتبار سے تو زندگی کی تشکیلِ نو ہی نہیں ہوئی جب کہ خدا نے دُنیا کو خلق کیا اور اشیاء کو نام دیا۔ اور یہ غالباً بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ انسان (انسانِ اوّل، آدم) کو جو پہلی چیز سکھائی گئی وہ اسماء ہی تھے (علّم آدمَ الاسماء کُلّہا)۔ اولاً آدم کو اِسم کیوں سکھائے گئے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اسم شے کے جوہر کے مترادف ہے۔ حضرت آدم کو بھی اللہ نے تمام اشیاء کے جوہر سے آشنا کرایا۔ یہ شناخت کی پہلی (اور شاید آخری بھی) منزل ہے۔ کہانی کا راوی جس منزل پر ہے وہاں شے اور اُس کے نام کا رشتہ ختم ہو چکا ہے۔ اِس ربط کا قائم ہونا ایک طرح سے زندگی کی ابتدا تھی۔ اب جب کہ یہ ربط باقی نہیں رہا تو آگے صرف موت ہے۔ راوی نے اس اُمید پر کہ شاید اُس کا وجود زبان کے وسیلہ سے برقرار رہے، کاغذ پر لکھنا شروع کیا۔ لیکن اُس نے جو لکھا وہ مفرد الفاظ تھے۔ لکھنے کے بعد اس کو اپنا باطن خالی محسوس ہوا:۔

> ''مجھے لگتا ہے اب میرے تمام نام ختم ہو گئے ہیں۔ اب میں روز کے تین چار نام بھی نہیں لکھ سکتا۔ اور قلم لے کر دیر تک بیٹھا رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک طرح سے ناموں کا خاتمہ ہو چکا ہے کیونکہ میں انھیں اپنے سے باہر لے آیا ہوں۔ اور باہر آ کر یہ لفظ بن گئے ہیں۔ اسی لیے میں اپنے آپ کو بالکل خالی محسوس کرتا ہوں۔''

اظہار کی نارسائی تو ظاہر ہی ہے یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو گیا کہ راوی کے پاس کہنے کے لیے کچھ تھا بھی یا نہیں اور کیا راوی بغیر لکھے اس کو سمجھنے کا اہل تھا۔ جب اس نے کچھ لکھا تو اس کی تحریر معنی سے عاری ہو گئی۔ اس طرح آدمی کے اظہار کا جو غالب وسیلہ ہے یعنی زبان اسی کی اہلیت پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ آج جب کہ یہ بحث بڑے زور و شور سے ہو رہی ہے کہ زبان انسانی زندگی اور تہذیب کی تشکیل کس طرح کرتی ہے اور کن معنوں میں آدمی زبان کا دست نگر ہے، خالدہ حسین کی تقریباً تیس برس پُرانی کہانی ''ہزار پایہ'' میں دوبارہ دلچسپی اور معنویت کی از سرِ نو تلاش کے لیے مناسب وقت ہے لیکن چونکہ اس کہانی کا

بنیادی تناظر وجودی ہے اس لیے عصری اور تاریخی توجیہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں غالبؔ نے کہا تھا: ع

'مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی،

''ہزار پایہ'' میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلہ سے اس طرح ہوتی ہے گویا کہانی کا اصولِ تعمیر Deconstruction ہے۔

ایسی بلندی ایسی پستی

عزیز احمد کے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کو اہلِ علم نے اُردو ناولوں میں ایک ممتاز اور منفرد ناول قرار دیا ہے۔ اس ناول میں جہاں انحطاط پذیر حیدرآبادی تہذیب کا المیہ پیش کیا گیا ہے وہیں دوسری جانب اسے اردو ناول نگاری میں تکنیک کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ قرار دیا گیا۔ محمد حسن عسکری نے اسے ایک ''اجتماعی ناول'' کہا ہے جب کہ خود مصنف نے اس ناول کے حوالے سے اعتراف کیا ہے :

> ''یہ خاندان کہ سرگذشت ہے۔ اسے ایک طرح کا تجزیاتی ناول کہہ لیجیے۔ موضوع وہی ہے جو فاربٹ ساگا کا رہ چکا ہے۔ حقِ ملکیت جو جائداد اور سرمائے کے ساتھ بطور ایک تصور ایک عمل کے نافذ ہوا............'' (ہوس۔ ص ۱۳۶)

اس طرح ناول پر مصنف اور نقاد کی آرا مختلف ہیں جو کوئی غیر متوقع بات نہیں۔ کیوں کہ تخلیق کار جب بھی کسی موضوع پر قلم اُٹھاتا ہے تو تخلیق کے وجود میں آنے سے پہلے اس کی فکر میں ایک ساتھ کئی اثرات جذب ہوتے ہیں۔ اس کے گرد و پیش کے حالات، اس کے شخصی تجربات، اس کے تاثرات اور ردِ عمل کی کیفیات، اس کی ذہنی اقدار ایک دھند کی مانند اس کے ذہن پر مسلط ہو جاتی ہیں۔ اس کے بعد ہی وہ تخلیق کی اصل سرگرمی اختیار کرتا ہے۔ تخلیق

کارکا یہ سارا عمل ایک ایسے وجدان کا مرہونِ منّت ہے جس کی تشریح خود تخلیق کار بھی پورے وثوق کے ساتھ نہیں کرسکتا، نہ ہی وہ اس بات کا تجزیہ کرسکتا ہے کہ وہ کون سے محرکات تھے جنھوں نے اس فن پارے کو جنم دیا۔ یہ سارا کام شعوری اور لاشعوری یکجہتی اور ہم آہنگی کے تحت مکمل ہوتا ہے۔

ناول سے قطع نظر، عزیز احمد کی شخصیت کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی زندگی حیدرآبادی معاشرت سے کسی نہ کسی سطح پر متعلق ضرور رہی ہے۔ جیسے اُن کی ابتدائی اور ثانوی تعلیم حیدرآباد میں ہوئی۔ (اعلیٰ تعلیم انھوں نے لندن میں حاصل کی) پھر ۱۹۴۲ء میں جب وہ عثمانیہ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد تھے تب اُنھیں نظام حیدرآباد کی بہو شہزادی دُرِّ شہوار کے پرائیوٹ سکریٹری کے فرائض انجام دینے پڑے تھے۔ اس طرح اُنھیں اپنی ابتدائی زندگی میں عوامی اور بعدۂ حیدرآبادی طبقۂ اشرافیہ کو اندر اور باہر سے دیکھنے اور سمجھنے کے بیشتر مواقع میسر آئے تھے۔ اس کے علاوہ اُن کا مندرجہ بالا بیان اور مذکورہ ناول کے کردار اس جانب اشارہ کرتے ہیں کہ وہ اشتراکی نظریات سے بھی خاصے متاثر تھے۔ ایسی صورت میں عزیز احمد نے اپنے ناول ایسی بلندی ایسی پستی کے کینوس پر بقول خود اُن کے جو ''شجریاتی'' خاکہ بنایا ہے وہ چاہے ایک ہی خاندان کی کہانی کا پس منظر رکھتا ہو، لیکن اس کے مختلف کرداروں کے رابطوں سے جو وسعت اس میں پیدا ہوئی ہے وہ قدرتی طور پر اس دور کے پورے حیدرآبادی معاشرے کا احاطہ کرتی ہے۔ اسی بناء پر مرکزی کرداروں کے تعلق سے بہت سے چھوٹے چھوٹے کردار بھی اس میں در آئے ہیں اور یہ سب مجموعی طور پر حیدرآبادی تہذیب اور معاشرے کی جیتی جاگتی تصویر پیش کرتے ہیں۔ یہی تکنیک گورکی نے اپنے مختلف ناولوں میں استعمال کی ہے تبھی تو اس سے اپنے عہد کے روسی معاشرے، اس کی فکر و تامل، اور عمل ورد عمل کی بخوبی عکاسی ممکن ہوسکی ہے۔

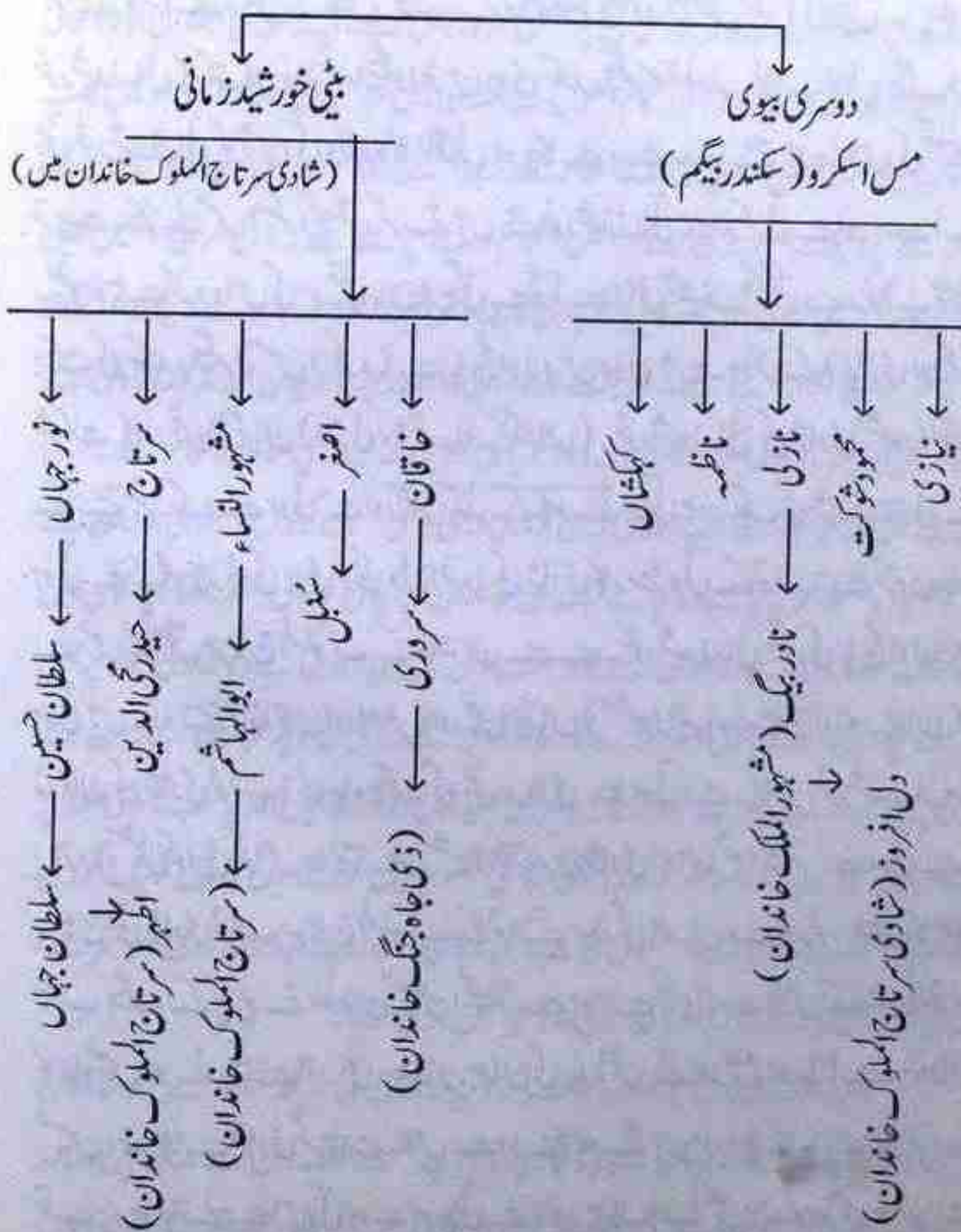
اب اگر اس قول پر غور کیا جائے کہ ''یہ خاندان کی سرگذشت ہے'' تو خاندان نواب قابل جنگ یعنی نور جہاں کے نانا کا ہے۔ نواب مشہور الملک ان کے سمدھی ہیں۔ بعد میں نواب سرتاج الملوک سے بھی سمدھیانہ قائم ہوجاتا ہے۔ اس طرح یہ قصہ تین خاندانوں

پر مشتمل ہو جاتا ہے۔ البتہ مرکزیت نور جہاں کو حاصل رہتی ہے جس کا تعارف ناول نگار، اس کی منجھلی بہن سرتاج کی زبانی اس طرح کراتا ہے:

"جانتے ہو نور جہاں کون ہے؛ مشہور الملک کی پوتی۔ قابلِ جنگ کی نواسی، سنجر بیگ کی بیٹی، نادر بیگ کی بھتیجی، سرتاج الملوک کی نواسی بہو کی بہن............(ص ۱۵۵)

شجرے کو سامنے رکھیں تو قابلِ جنگ کے خاندان کی دو شاخیں نظر آتی ہیں۔ پہلا، خورشید زمانی کا کنبہ اور دوسرا، اینگلو انڈین بیوی سکندر بیگم کا سلسلہ۔ نواب قابلِ جنگ اپنی بیٹی خورشید زمانی کو جس کی والدہ کا انتقال ہو چکا ہے، بے حد چاہتے ہیں۔ اس کی تعلیم و تربیت کے لیے مس اسکرو کو مقرر کرتے ہیں جسے خورشید زمانی ناپسند کرتی ہے اور جب اُسے یہ علم ہوتا ہے کہ وہ اس کی سوتیلی ماں بن گئی ہے تو اُسے ذہنی تکلیف پہنچتی ہے۔ نواب قابلِ جنگ کی سکندر بیگم (مس اسکرو) سے پانچ اولادیں ہوتی ہیں۔ دو لڑکے (نیازی اور محمود شوکت) اور تین لڑکیاں (نازلی، ناظمہ اور کہکشاں)۔ خورشید زمانی کی شادی مشہور الملک کے بیٹے سنجر بیگ سے ہوتی ہے اور سنجر بیگ کے چھوٹے بھائی نادر بیگ کی شادی نازلی سے ہوتی ہے۔ پھر نازلی کی بڑی لڑکی دل افروز کی شادی کارمنڈول کے نواب سے کر دی جاتی ہے جس کا تعلق سرتاج الملوک کے خاندان سے ہے۔ خورشید زمانی بیگم کی پانچ اولادیں ہوتی ہیں۔ دو بیٹے (خاقان اور اصغر) اور تین بیٹیاں (مشہور النساء، سرتاج اور نور جہاں)۔ خاقان کی شادی نواب ذی جاہ جنگ کی بیٹی سروری سے ہوتی ہے۔ اصغر، خورشید زمانی کی پروردہ، سنبل کو اپنی خواص بنالیتا ہے۔ مشہور النساء کی شادی ابوالہاشم انجینئر سے ہوتی ہے۔ سرتاج کی شادی نواب سرتاج الملوک کے نواسے حیدر محی الدین سے اور نور جہاں کا عقد تائب جنگ کے پر پوتے سلطان حسین انجینئر سے ہوتا ہے لیکن بہت دنوں تک ان دونوں کا نباہ نہیں ہونے پاتا ہے اور بیٹی، سلطان جہاں کی پیدائش کے بعد خلع ہو جاتا ہے۔ سلطان حسین، خدیجہ سے شادی کرتا ہے۔ اس سے دو بچے ہوتے ہیں اور اچانک ایک دن حرکت قلب بند ہو جانے سے اس کی موت ہو جاتی ہے۔ نور جہاں اپنے بچپن کے ساتھی، اطہر سے

شادی کر لیتی ہے۔ اطہر، نواب سرتاج الملوک کا پوتا، طلحہ جنگ کا بیٹا اور مہتاب جنگ کا بھتیجا ہے۔ اس طرح ناول میں یہ شجرہ اُبھر کر سامنے آتا ہے:

نوابِ قابلِ جنگ

اس شجرے کے علاوہ ناول میں ولی چالاک جنگ، اعلیٰ کوثر جنگ اور سر علی مشہدی کا خاندان بھی پھیلا ہوا ہے جس کا مذکورہ شجرے سے کوئی تعلق دکھائی نہیں دیتا ہے اور یہ سلسلہ ایسا بھی نہیں ہے جسے ایک خاندان کی کہانی کا پس منظر کہہ کر نظر انداز کر دیا جائے اور اگر اسے پس پشت ڈال بھی دیں تو ناول کے بہت ہی متحرک کردار سُر یندر کو کس خاندان سے وابستہ کیا جائے گا؟ اس اعتبار سے عزیز احمد کا مذکورہ ناول کے تئیں یہ کہنا کہ یہ ایک شجریاتی ناول ہے۔ ناول کی بنیادی بُنت کے اعتبار سے بے وزن نہ سہی لیکن ذہن میں کھٹکنے والی بات ضرور ہے کیوں کہ ناول میں مرکزی کرداروں کے ساتھ جب تک دوسرے کرداروں کا رابطہ پیش نہیں کیا جائے گا، اور اُن کا تذکرہ شامل نہیں ہوگا، تب تک نہ تو پلاٹ میں وسعت پیدا ہوگی اور نہ ہی وہ ناول کی صورت اختیار کر سکے گا۔ رہی بات ''اجتماعی ناول'' کی تو اس کی تشریح خود محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون میں کر دی ہے:

> ''عزیز احمد صاحب نے شعوری طور پر براہ راست افراد کو نہیں بلکہ ایک ہیئتِ اجتماعی یا اس کے ایک حصے کو اپنا موضوع بنایا ہے چونکہ یہ ہیئتِ اجتماعی ایک زوال پذیر قوت ہے اس لیے اس میں ایک وحدت کی حیثیت سے عمل کرنے کی صلاحیت بہت خفیف رہ گئی ہے۔ اس کی اجتماعی زندگی کو صرف افراد کے مطالعے کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔'' (وقت کی راگنی۔ ص ۲۲۹)

یہ بات یقینی طور پر کہی جا سکتی ہے کہ اردو میں اتنے ڈھیر سارے کرداروں اور وہ بھی متحرک کرداروں کو پیش کرنے کے سلسلے میں اوّلیت عزیز احمد کو حاصل ہے۔ اگر ان فعال کرداروں کو ہم خانوں میں تقسیم کرنا چاہیں تو اُن کی تین شکلیں ابھر کر سامنے آتی ہیں:

۱۔ وہ کردار جو ناول میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں مثلاً نور جہاں، سلطان حسین اور سریندر۔

۲۔ وہ کردار جو ثانوی حیثیت رکھتے ہیں جیسے شمشیر سنگھ، عہدی حسن کار جنگ، خورشید زمانی، سرتاج، اطہر اور کملا۔

۳۔ وہ کردار جو ضمنی حیثیت رکھتے ہیں جیسے حیدر محی الدین، سنجر بیگ، سروری، نیازی اصغر وغیرہ۔

مرکزی کرداروں میں نور جہاں کی شخصیت سب پر حاوی ہے۔ وہ سیدھی سادی، صاف ستھرے کردار کی عورت ہے جو قرب و جوار کے ماحول کو پسند نہیں کرتی ہے۔ والدین کی مرضی سے سلطان حسین انجینئر سے شادی کر لیتی ہے۔ ناول نگار اس کی شخصیت کو ان الفاظ میں اُجاگر کرتا ہے:

> ''نور جہاں کو ابھی یہ سب کچھ خواب معلوم ہوتا تھا اور وہ یہ فیصلہ ابھی تک نہ کر سکی تھی کہ یہ خواب خوش آیند تھا یا نہیں۔ اتنا ضرور اُسے احساس تھا کہ کنوارپن میں جنس کی ممانعت تھی اور اب جنس دن رات کی چیز تھی۔'' (ص ۸۰)

وہ سوچتی ہے کہ:

> ''اگر اُسے کھڑکی سے باہر کسی کو گھورنے کا حق نہیں تو اُس کے شوہر کو بھی عین ہنی مون کے زمانے میں، مسوری کی پہلی شام کو کسی اور لڑکی کو ساتھ باہر لے جانے کا بھی حق نہیں۔ یا دونوں ایک دوسرے کی ملکیت ہیں یا کوئی کسی کی ملکیت نہیں۔'' (ص ۹۱)

عملی زندگی اس نقطۂ نظر پر پوری نہیں اُترتی ہے۔ وہ اپنے چہار جانب جو ماحول دیکھتی ہے اور جن حالات و حادثات سے دوچار ہوتی ہے، اُس سے اُس کی ذہنی اور ازدواجی زندگی میں انتشار بڑھتا ہے اور یہی انتشار ایک المیے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

سلطان حسین ایک کامیاب انجینئر ہے۔ اس کے دوستوں اور محبوباؤں کا حلقہ وسیع ہے۔ وہ مسوری میں ہر سیزن میں ایک نئے معاشقے کی تلاش میں جاتا ہے اور جب ایک نوعمر لڑکی اس کی کنپٹیوں کے سفید بالوں کو دیکھ کر طنز کرتی ہے تو اسے اپنی گزرتی ہوئی جوانی کا احساس ہوتا ہے اور پھر وہ نور جہاں سے شادی کر لیتا ہے۔ اُس کی عاشق مزاجی بلکہ آوارگی کے بارے میں سریندر کہتا ہے:

> ”یار سلطان، اب شادی بھی ہوگئی مگر تم جب عورت کی طرف دیکھتے ہو تو اس طرح جیسے سارے جنم کے بھوکے پیاسے ہو۔“ (ص ۱۳۰)

وہ ناول میں کبھی ہیرو کی شکل میں اور کبھی ویلن (Villain) کی طرح نظر آتا ہے۔ عجیب Complexes کا شکار ہے۔ نور جہاں سے محبت کرتا ہے لیکن اس کا احساس خلع ہونے کے بعد ہوتا ہے۔ حالات سے سمجھوتہ کرنا چاہتا ہے مگر اپنی فطری جبلّت اور شکّی مزاج ہونے کی بدولت ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتا ہے اور قاری اُس کے انجام پر افسوس کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان دونوں کرداروں کے مابین سماجی تعلقات کی چھوٹی چھوٹی تصویریں اور ضمنی واقعات کی جزئیات نگاری کا مقصد قاری کے ذہن کو اصل موضوع سے باندھے رکھنا ہے حالانکہ یہ دو افراد کی کہانی نہیں، ایک تہذیب کی داستان ہے لیکن ناول نگار نے ان دو کرداروں کی زندگی کو زیرِ مطالعہ سماجی زندگی میں بخوبی پیوست کیا ہے۔ اور اس طرح انھوں نے اُردو ناول میں ایک نیا، پیچیدہ مگر کامیاب تجربہ کیا ہے۔ بقول محمد حسن عسکری:

> ”اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نیا تجربہ کرنے کے باوجود انھوں نے ناول کی دلچسپی میں کمی نہیں آنے دی۔ انھیں اس تجربے میں جس حد تک کامیابی حاصل ہوئی ہے، اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے ناول کو کسی سیاسی مقصد یا نظریے کا پابند نہیں بنایا بلکہ معاشرتی انحطاط کے چند رُخوں کا مطالعہ آزادی سے کیا ہے۔“ (وقت کی راگنی۔ ص ۲۳۲)

ایسی بلندی ایسی پستی کا تیسرا اہم کردار سریندر کا ہے جس کا تعلق متوسط طبقے سے ہے۔ وہ آل انڈیا ریڈیو میں ملازم ہے۔ ذہین اور باشعور ہے۔ فلسفیانہ نقطۂ نظر کا حامل ہے۔ قرب وجواب کے ماحول سے بیزار ہے۔ اسی لیے اُس کی شخصیت ایک Exploit Geneous کی طرح ابھرتی ہے جو ذہنی انتشار اور جذباتی پراگندگی سے

بچنے کے لیے طرح طرح کی سگریٹوں، شرابوں یا سٹے کا سہارا لیتا ہے پھر بھی ذہنی بالیدگی اور زندگی کی پیچیدگیوں سے اُلجھنے کی قوت اسی کردار میں نظر آتی ہے۔ وہ بہت کچھ خود کلامی کے لہجے میں کہہ جاتا ہے۔ ناول نگار بھی سریندر سے قاری کو اسی لہجے میں متعارف کراتا ہے:

''مسٹر سریندر تمھارے اس سیاہ رنگ، بندر نما لمبوترے جبڑے اور پیلے دانتوں پر کون لڑکی عاشق ہوتی۔ عاشق ہمیشہ تم ہی ہوتے رہے۔'' (ص ۱۰۵)

اور وہ اپنے دوست سلطان حسین کو بتاتا ہے:

''میرے دو دشمن تھے۔ ایک عُسرت اور دوسری بیماری۔ جب میں ایک سے مقابلہ پر پوری توجہ صرف کرتا، دوسرا غالب آجاتا تھا۔'' (ص ۱۰۵)

محمد حسن عسکری مذکورہ ناول کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے اس کردار کے بارے میں بتاتے ہیں:

''جو چیز اس کتاب کے اجتماعی ناول ہونے پر خاص طور سے دلالت کرتی ہے وہ سریندر کی خود کلامی ہے جس سے ہمیں ناول کے بیچ میں بھی سابقہ پڑتا ہے اور آخر میں بھی۔ یوں تو یہ ساری کتاب ہی اُردو میں ایک نیا تجربہ ہے لیکن اس قسم کی خود کلامی کا تجربہ تو اُردو میں بالکل ہی انوکھا ہے .... کتاب کو سریندر کی خود کلامی پر ختم کرنے کے یہی معنی معلوم ہوتے ہیں گویا ساری داستان سریندر کی آنکھوں سے دیکھی گئی ہے، خواہ وہ کسی جگہ حاضر ہو یا غائب۔ اس سارے المیے کی ذمے داری وہ اپنے شعور میں محسوس کرتا ہے۔ اس سارے تجربے کو ہضم کرنے کی کوشش میں بھی وہی مصروف نظر آتا ہے۔ اس تجربے کو بامعنی بنانے کی فکر بھی اسی کو ہے

دوسرے لوگ شعور کی ذمے داریوں سے بچتے ہیں۔ اس ناول میں صرف وہی ایک شخص ہے جو یہ بارگراں اُٹھاتا ہے۔''

(وقت کی راگنی۔ص ۲۳۱)

سریندر کی طرح حیدر محی الدین بھی اپنی دنیا آپ بساتا ہے مگر کوئی دیرپا تاثر نہیں چھوڑ پاتا ہے۔ اسّی سالہ راجہ راجایاں شجاعت شمشیر سنگھ بہادر، دیوان فرخندہ نگر اور نائب السلطنت کے علاوہ عہدی حسن کارجنگ، ذی جاہ جنگ اور خاقانِ جنگ فکری طور پر آزاد اور بے نیاز نظر آتے ہیں لیکن اپنا دبدبہ اور آن بھی برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ خاقان اور نادر بیگ لااُبالی نظر آتے ہیں۔ نازلی اور خورشید زمانی اپنی امارت اور شان و شوکت کی نمائش کرتی ہیں اور اصغر کو قدرت نے محض شراب اور عورت کے لیے بنایا تھا۔ عزیز احمد کے الفاظ میں:

''نادر بیگ کی طرح اصغر نے کبھی زندگی پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ کبھی سیاست کو موٹر کار سے زیادہ اہم نہیں سمجھا۔ کبھی مذہب یا معاشیات کو لپ اسٹک سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔'' (ص ۵۹)

احمدی، کملا، بملا، نیازی، سکندر بیگم اور محمود شوکت رقابت اور حسد میں جُھلستے ہوئے کردار نظر آتے ہیں جو رنگین مزاج اور جنس پرست ہیں:

''نیازی اور محمود شوکت ایک چھٹے ہوئے اور خصوصاً نیازی کے نام سے تو سب واقف تھے۔ فرخندہ نگر کے باہر اپنے گھوڑوں کو سرپٹ دوڑاتے ہوئے، یہ دونوں بھائی جوان وڈر اور کسان عورتوں کو اٹھا لے جاتے اور وڈّر اور مزدور اُن کے پیچھے دوڑتے، پتھر مارتے اور تھک ہار کر خاموش ہو جاتے۔ یہاں تک کہ گھنٹہ ڈیڑھ گھنٹہ بعد وہی عورتیں روتی اور کپڑے

ٹھیک کرتی ہوئیں اپنے شوہروں اور بھائیوں کے پاس واپس آجاتیں۔" (ص ۳۸)

ناول میں غریب عورتوں کے استحصال کی ایک اور شکل سُنبل، گلنار، سدا بہار جیسے کرداروں کی صورت میں نظر آتی ہے جو دادِ عیش کا سامان بنتی ہیں ۔ فرخندہ نگر میں ان "چھوکریوں" کا دستور تھا۔ یہ پلتیں، بڑھتیں، جوان ہوتیں، بچے دیتیں۔ ان چھوکریوں میں سے جو صاحب کو پسند آجاتی وہ تو خیر 'خواص' بن جاتی اور بیگم صاحبہ کی رقیب ہوتی" بقیہ گھر کے افراد یا احباب کے کام آتیں۔ نور جہاں کے علاوہ سنجر بیگ اور مشہور النساء کی شخصیت کسی حد تک صاف ستھری اور مشرقی رنگ میں رنگی ہوئی نظر آتی ہے ورنہ بھی کردار ذہنی اور جذباتی اُلجھنوں کے شکار ہیں بلکہ نفسیاتی مریض دکھائی دیتے ہیں۔ عزیز احمد نے نہ صرف ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو سمجھا ہے بلکہ اُن کی تہہ بہ تہہ پرتوں کو کھنگالتے ہوئے اسباب و علل تلاش کیے ہیں۔ بقول پروفیسر سلیمان اطہر جاوید:

"نفسیات سے دلچسپی نے عزیز احمد کی حقیقت نگاری کے رنگ کو چوکھا کر دیا ہے۔ پتہ نہیں وہ نفسیات کے طالب علم رہے یا نہیں لیکن انسانی نفسیات کا اُن کا مطالعہ غضب کا ہے۔ باریک بینی کے ساتھ انسانی شخصیت کے مُطالعے نے اُن کی نفسیات نگاری کو ایک رنگ دے دیا ہے۔ خواہ عورت ہو یا مرد، بوڑھے ہوں یا جوان یا بچے اور پھر کسی مزاج، مذاق اور مذہب سے تعلق رکھتے ہوں، اپنے کرداروں کی نفسیات نگاری میں ید طولیٰ حاصل ہے۔ چھوٹی چھوٹی اور معمولی باتیں، جو بظاہر بے تعلق، بے معنیٰ اور بے ربط معلوم ہوتی ہیں، عزیز احمد کچھ ایسے موقع و محل کے ساتھ ان کا استعمال کرتے ہیں کہ وہ معنویت کی حامل اور بلیغ ہو جاتی ہیں۔ کہیں وہ تفصیل سے کام لیتے ہیں اور کہیں اشاروں میں شخصیات کی

نفسیات اور ان کے ذہنی خدوخال مترشح کر جاتے ہیں۔

(عزیز احمد کے افسانے۔ص ۲۹۔۳۰)

عزیز احمد کی یہ سب سے بڑی خوبی ہے کہ انھوں نے اپنے ناول کی خاطر تھیم کے انتخاب میں بڑی چابک دستی سے کام لیا ہے۔ ایک چُست (Active) تھیم کے انتخاب نے ناول کے عنوان کی مناسبت سے ان کا کام بہت آسان بنا دیا ہے۔ ناول میں پیش کرنے کے لیے مناظر، ان کے سامنے کے واقعات اور حالات کی صورت میں موجود تھے جنھیں وہ اپنے کرداروں کی نفسیات کو نگاہ میں رکھتے ہوئے تخلیق کر رہے تھے اور بقول اُن کے وہ ایک ماہر فوٹو گرافر کی طرح ان مناظر کی تصاویر اُتار رہے تھے جیسا کہ مصنّف نے اس تصنیف کے فنّی پہلوؤں پر اپنی ذاتی رائے دیتے ہوئے ناول میں خود تحریر کیا ہے:

"اپنی حد تک مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹو گرافی سمجھا ہے۔ ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دُھندلا ہو یا فلم خراب ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو۔ یا میری اپنی بصارت یا بصیرت میں فرق ہو۔ لیکن میں نے زندگی کی تنقید، ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے۔ اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں۔" (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص ۲۳۱)

لیکن شاید اُنھیں اس بات کا علم نہیں تھا یا انھوں نے اس جانب توجہ نہیں دی کہ فوٹو گرافر جب ویو فائنڈر (View Finder) سے لینس کے سامنے کا منظر دیکھتا ہے تب لاشعوری طور پر منظر کے مثبت اور منفی پہلو اُس کے ذہن میں در آتے ہیں اور وہ تصاویر کو واضح اور بامقصد طور پر ریکارڈ کرنے کی خاطر فن کارانہ سوجھ بوجھ سے کام لیتا ہے۔ اس طرح یہ لاشعوری رَو اُسے وہ تمام علم و آگہی فراہم کر دیتی ہے جو ہم آہنگ ہو کر شعور کو تخلیقی بناتی ہے۔ یعنی شعوری اور لاشعوری یگانگت ہی ایک عمدہ تخلیق کی ضامن ہوتی ہے۔ عزیز احمد یقینی طور پر حیدر آباد سے باہر کی کم و بیش تمام ادبی و سیاسی تحریکات کا بھی شعور رکھتے تھے تب ہی وہ واقعات سے زیادہ ان کے اثرات کا جائزہ داخلی زاویۂ نگاہ

سے تجربات کی روشنی میں لے رہے تھے اس لیے ان کی تخلیق میں باہری ڈرامے سے زیادہ اندرونی ڈرامے پر توجہ مرکوز کی گئی ہے جیسا کہ وہ خود مندرجہ بالا اقتباس میں تحریر کرتے ہیں۔

حیدرآبادی انحطاط پذیر معاشرے کی یہ صورتِ حال انگریزی عہد میں اُن تمام دیسی ریاستوں کے حالات سے کسی طرح بھی بہت مختلف نہیں تھی۔ شان وشوکت کی بے جا نمائش، مطلق العنانیت، انگریزی صاحب بہادر سے وفاداری، عیش وعشرت کی زندگی، استحصال کی کثرت، غرض جو کچھ بھی اس ناول میں ہے وہ سب دیگر دیسی ریاستوں میں بھی بڑے پیمانے پر موجود تھا لیکن اس ناول کی انفرادیت یہ ہے کہ اس کا سلسلہ عہدِ مغلیہ کے معاشرے سے شروع ہوکر مختلف ادوار سے گزرتا، اپنا رنگ روپ بدلتا، اپنے انجام تک پہنچ رہا تھا اور ایک مرتی ہوئی تہذیب جو بہت قدیم تھی محض حیدرآبادی تہذیب کی شناخت بن کر معدوم ہوجاتی ہے۔ اس بابت محمد حسن عسکری اپنے مضمون مشمولہ وقت کی راگنی میں لکھتے ہیں:

> ''حیدرآباد کے امیر طبقے کی ایسی واضح جاندار تصویر ابھی تک پیش نہیں کی گئی تھی۔ یہ طبقہ اب تو سمجھیے کہ مر ہی چکا ہے مگر ادب میں عزیز احمد صاحب نے اسے بہر حال محفوظ کرلیا ہے۔''
>
> (ص ۲۳۲)

عزیز احمد نے خود مذکورہ ناول میں نظیر اکبرآبادی کی نظم ''بنجارہ نامہ'' کے توسط سے ڈھلان سے لڑھکتی ہوئی زندگیوں کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے:

> ''سلطنتِ مغلیہ کے زوال کے بعد سے گشن پلی کی پہاڑیوں پر سپاہیوں کے قدموں کی چاپ موقوف ہوگئی۔ مگر بنجارے تجارت کرتے رہے .... مرہٹے چوتھ وصول کرتے رہے۔ ابدالی آیا اور پانی پت میں بھاؤ کا سر کاٹ لیا۔ رنجیت سنگھ نے سکھا شاہی کی۔ ڈوگریوں نے لدّاخ فتح کیا .... بنجارے تجارت کرتے رہے اپنے مال کی، اپنی عورتوں کی، اپنی۔ یہاں تک

کہ انگریز بہادر نے رفتہ رفتہ تجارت اتنی بڑھائی کہ نظیر اکبر آبادی کی پیشن گوئی پوری ہوئی۔ ایک بنجارہ کیا، سب بنجارے حرفِ غلط کی طرح مٹ گئے اور کشن پلی کی پہاڑیوں کی پگڈنڈیاں خاموش ہو گئیں۔ (ص ۸۔۹)

وقت کے تناظر میں ناول کا محاسبہ کریں تو یہ تین پشتوں پر مبنی ہے یعنی زمانی اعتبار سے اس کا پھیلاؤ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک ہے۔ اس مثلث کا ذکر ناول نگار ان الفاظ میں کرتا ہے:

"تین مرتبہ امیر گھرانوں پر مغربی تمدن کی لہریں امنڈ چکی ہیں۔ پہلے تو غدر کے بعد سر سید کے زمانے میں قابل جنگ اور مشہور الملک نے اسی زمانے میں اپنی معاشرت بدلی .... یعنی صاحب لوگ بننے کی تحریک۔ دوسری مرتبہ مغربیت کی جو یورش ہوئی اُس نے اندر اندر سے بدلنا چاہا...... اور تیسری اور آخری مغربیت۔ اسے مغربیت کہہ لیجیے یا مزدکیت یعنی اشتراکی آزاد خیالی۔" (ص ۲۰)

دراصل جاگیردارانہ ماحول کے سارے لوازمات جنگِ آزادی کے اختتام تک آتے آتے کس طرح ٹوٹ پھوٹ کر نیست و نابود ہو رہے تھے اور حقِ ملکیت، جائداد او رسرمائے کے تارو پود، شخصی اقدار سے نکل کر جمہوری طرزِ زندگی کے تحت کس طرح منتشر ہو رہے تھے، یہ سب اس ناول کے پس منظر ہیں بلکہ یہی وہ محرکات ہیں جن سے ایسی بلندی ایسی پستی ایک تاریخ ساز ناول کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

اس ناول کے تاریخ ساز ہونے کی ایک وجہ اور بھی ہے وہ یہ کہ یہ ناول ادب میں آنے والی تبدیلیوں کی نشان دہی بھی کرتا ہے جن کا سلسلہ "انگارے" کی اشاعت سے شروع ہوا تھا۔ اور ترقی پسند تحریک کی صورت میں پورے ہندوستان کی زبانوں کے ادب پر چھا گیا تھا۔ عزیز احمد اس سلسلے میں تحریر فرماتے ہیں:

"یہ تحریک پھیلی تو سہی مگر کش پلی تک محض ایک ذہنی فیشن بن کر آئی۔ اس نے ہندوستان کے عوام میں انقلاب برپا کیا ہو یا نہ کیا ہو، ہمارے قصبے کے افراد کو اس سے سروکار نہ تھا اور نہ اب ہے۔" (ص ۲۱)

یعنی بقول اُن کے اس ناول کے پلاٹ اور اس کے کرداروں کا اس اشتراکی فکر سے کچھ لینا دینا نہ تھا۔ لیکن پُرلطف بات یہ ہے کہ وہ بذاتِ خود اسی راہ پر گامزن رہے ہیں کیونکہ جس طرح کا برتاؤ (Treatment) اُن کے اس ناول میں ہے، وہ اس حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ اُن کی سماجی وابستگی کا نظریہ سائنسی ہے اور وہ گزرنے والے واقعات اور حالات کا معروضی نقطۂ نگاہ سے تجزیہ کر رہے ہیں۔ وہ زندگی کا کوئی بھی پہلو چھپا کر رکھنا نہیں چاہتے۔ جو کچھ بھی ہے اُسے من و عن پیش کرنے میں انھیں اُس زمانے کی اقدار کا پاس و لحاظ بھی نہیں رہتا ہے۔ اس کھلے اظہارِ خیال کے پس پشت اُن کی سوچ کا سلسلہ فلسفۂ وجودیت سے متاثر نظر آتا ہے۔

عزیز احمد تنہا اپنی ذات کے حصار میں بند رہ کر تخلیقی عمل نہیں کر سکتے تھے اور وہ ان تمام حقائق کے خاموش تماشائی بھی نہیں رہ سکتے تھے کیوں کہ وہ خود عمل کا سرچشمہ تھے۔ یہ حقیقت بھی ہے کہ فن کار اپنی تخلیقات سے اپنے وجود کو یکسر الگ بھی نہیں رکھ سکتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے ہر عمل میں کہیں چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ کبھی وہ اپنے کرداروں کے عمل اور ردِ عمل میں بولتا ہے تو کبھی اپنی سوچ بچار کو کرداروں کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ وہ سارے عمل میں بحیثیت انسان کبھی بھی لاتعلق نہیں رہ سکتا۔ یہی کیفیت عزیز احمد پر اس ناول کی تخلیق کے درمیان گزری ہوگی۔ اس کے باوجود انھوں نے متعلقہ کرداروں کو آزادی سے سوچنے اور عمل کرنے کی چھوٹ بھی دے رکھی ہے کہ وہ ماحول کے مطابق طے کریں کہ انھیں کیا کرنا ہے کیوں کہ فلسفۂ وجودیت کے تحت اقدار کا مسئلہ، انسانی صورتِ حال، تنہائی، عقل اور غیر عقل، آزادیٔ اختیار و عدم اختیار وغیرہ سب سمٹ کر آ جاتے ہیں۔ مذکورہ ناول میں گو وہ بقول انہی کے محض فوٹو گرافی کرتے رہے ہیں لیکن اپنے ایک کردارؔ

سُر یندرؔ کے ذریعے وقتاً فوقتاً ان واقعات اور حالات پر تبصرہ بھی پیش کرتے رہتے ہیں۔ اس طرح ناول میں وجودی طرز کا استعمال بھی شاید سب سے پہلے عزیز احمد نے ہی کیا ہے بعد میں اس کو مختلف ناول نگاروں کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس موقع پر یہ تذکرہ مناسب ہوگا کہ سریندر کا کردار پہلے پہل اس کہانی میں نور جہاں اور سلطان حسین کے مسوری پہنچنے پر شامل ہوتا ہے اور درمیان میں مختلف موقعوں پر (یعنی جب عزیز احمد کچھ تبصرہ کرنا چاہتے ہیں) وہ یک بیک نمودار ہو کر پورے ماحول پر مونولاگ کی صورت میں اور کبھی کبھی سلطان حسین سے بات چیت کرتے ہوئے اپنا فلسفہ پیش کرتا ہے۔ اس کردار کے پردے میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عزیز احمد خود پوشیدہ ہیں۔ اور وہ ناول لکھتے لکھتے اپنے جذبات کا اظہار بھی سُر یندر کی زبان سے کر جاتے ہیں یا یوں کہیں کہ اس کردار کے ذریعے خود کو ذہنی تناؤ سے آزاد کرتے ہیں۔ یہ بھی اُردو ناول میں ایک نیا تجربہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

مذکورہ ناول میں روایتی طور پر جو ہیرو اور ہیروئن پیش کیے گئے ہیں وہ اُس انحطاط پذیر معاشرے کے نمایندے تو ہیں لیکن ایک خاص بات یہ ضرور نظر آتی ہے کہ ہیروئن کی شکل میں نور جہاں میں ابھی عزّتِ نفس اور کردار کی پاکیزگی موجود ہے حالانکہ وہ ایسے معاشرے میں سانس لے رہی ہے جہاں مشرقیت کے اثرات سب سے زیادہ ہیں۔ بچپن کے واقعات کے حوالے سے جب ناول کی ہیروئن نور جہاں اور اُس کی بہن سرتاج اسکول میں اپنی سہیلیوں کے سامنے خوب خوب ڈینگیں مار کے ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش میں مصروف رہتی ہیں اور دوسرے بچے اُن کی تعلّی سُن سُن کر رشک اور حیرت سے انھیں دیکھتے رہ جاتے ہیں تب بھی نور جہاں کے ذریعے مذکورہ مشرقیت کا اظہار اس طرح ہوتا ہے:

> ”سرتاج پھر اپنی ساتھیوں کے سامنے ڈینگیں مارتی۔
> ’زینب کل' نہیں۔ کل شام کو ادھر سے خان حضرت کی سواری جارہی تھی۔ ہمارے گھر کے سامنے سے خان حضرت نے ڈرائیور کو

حکم دیا۔ موٹر کی روک لو۔ میں گیٹ کے پاس کھیل رہی تھی۔ خان حضرت نے مجھے بلایا۔ گود میں اُٹھا کے پیار کیا اور بولے۔ بڑی خوب صورت بچی ہے۔ پھر خان حضرت نے مجھے ایک اشرفی دی اور چلے گئے۔ نور جہاں بول اُٹھی "سب جھوٹ۔ سب جھوٹ۔"
سرتاج ڈانٹ کے کہتی: "چپ ری حرامزادی۔ تجھے کیا معلوم۔ تو اس وقت کہاں موجود تھی۔" نور جہاں" چپ بیٹھو جی منجھلی۔ اللہ تم بھی کیا شیخیاں بگھارتی ہو۔" (ص ۳۶۔۳۷)

اس اقتباس سے مذکورہ کردار کے متعلق اس قدر اندازہ تو لگایا جاسکتا ہے کہ جس خاندانی ماحول میں اُس کی تربیت ہو رہی تھی، وہاں غرور، تمکنت کے اظہار اور خان حضرت سے وابستگی کے ساتھ ساتھ نام نہاد انگریزیت کے اثرات ہوتے ہوئے کہیں کہیں دبی دبی مشرقیت بھی موجود تھی۔ یہ اثرات نور جہاں کی بڑی بہن مشہور النساء میں بھی ملتے ہیں جس کا اظہار عزیز احمد نور جہاں کی والدہ خورشید زمانی بیگم کی شیخی اور امارت کے بے جا اظہار کی صورت میں یوں کرتے ہیں:

"کسی شادی کی تقریب میں خورشید زمانی بیگم کے دُور کے رشتہ کی ایک بہن امانی آئی ہوئی تھیں۔ جن کا ایک لڑکا حد سے زیادہ گورا چٹا تھا۔ بالکل ٹامیوں جیسا اُس کو دیکھ کر خورشید زمانی بیگم کہنے لگیں: "گھر میں تو کھانے کو بھی معلوم نہیں کچھ ہے یا نہیں۔ مگر ماشاء اللہ بچہ دیکھو تو کتنا پیارا ہے۔ اللہ یہ ان فقیر نیوں کو کیسے پیارے بچے دیتا ہے اور ہمارے بچے دیکھو ایک سے ایک اُجاڑ صورت......"
مشہور النساء اس وقت کوئی بارہ سال کی ہوگی۔ اُس نے دیکھا کہ امانی کی آنکھوں میں آنسو ڈبڈبا آئے۔ یہ اچھا نہیں معلوم ہوتا کہ کوئی کسی کی فاقہ مستی کا ذکر بھرے مجمع میں کرے۔ اُس نے کہا "ممّا آپ کیوں ایسی چھچھوری باتیں کرتی ہیں۔ اللہ سے ڈریئے۔ سب

پر کبھی اچھا وقت آتا ہے، کبھی بُرا وقت آتا ہے۔" (ص ۵۱)

بھری تقریب میں اپنی لڑکی کی نصیحت خورشید زمانی بیگم کو غصہ دلانے کے لیے کافی تھی۔ انھوں نے اس لڑکی کے تھپڑ رسید کر دیا تھا۔ اپنی ماں کے مزاج اور اپنے مزاج میں تضاد کی بناء پر مشہور النساء نے شادی کے بعد اپنی والدہ سے رابطہ کم کر دیا تھا۔

یہاں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ ناز و نعم میں پلی بڑھی لڑکی نئی تعلیم کی روشنی سے معمور ایسے متکبرانہ ماحول میں تربیت پاکر بھی خدا سے ڈرتی ہے اور ایک بزرگ کی طرح اپنی ماں کو نصیحت کرتی ہے کیا یہ واقعہ صحیح ہوگا؟ بارہ سال کی لڑکی کی یہ سوچ مشتبہ نظر آتی ہے لیکن بہر حال ہمیں تعلیم کے روشن پہلو کو ذہن میں رکھنا ہوگا۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بات بھی کہ ایک خاندان میں رہنے والے مختلف افراد مختلف مزاج اور طبیعتوں کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ سب ہی افراد محض ماحول کی بناء پر ایک ہی فکر و تامل کے ہو جائیں۔ مثلاً نور جہاں کی منجھلی بہن سرتاج اپنی ماں خورشید زمانی بیگم کے رنگ میں رنگ گئی تو نور جہاں پر اس کی بڑی بہن مشہور النساء کے مزاج کا سایہ پڑا۔ اسی طرح مشہور النساء پر ایسے ماحول میں رہتے ہوئے بھی کسی دوسرے عزیز کا اثر آیا ہوگا۔ اور پھر اس حقیقت سے کہاں انکار کیا جاسکتا ہے کہ ولی کے یہاں شیطان اور شیطان کے یہاں ولی پیدا ہوتے ہیں۔ انسان اپنے ماحول کی نفی بھی کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو برائیوں کے خلاف علم بلند کرنے والوں کے یہاں بُرے لوگ پیدا نہ ہوئے ہوتے۔

اس پراگندہ اور انتشار پذیر معاشرے میں ہیروئن نور جہاں کے کردار کی انسان دوستی اور پاکیزگی نفس کا ایک پہلو اور نظر آتا ہے جب وہ مسوری میں بیگم مشہدی اور ان کی صاحبزادی جلیس کے درمیان پیدا ہونے والے کرب ناک ذہنی فاصلے کو سمجھنے لگتی ہے اور جلیس کو مشورہ دیتی ہے کہ جب تک اُس کی ممتا زندہ ہیں وہ کم از کم اپنے عیسائی محبوب سے وابستہ نہ ہوتا کہ اُس کی ممتا کو یہ دُکھ نہ جھیلنا پڑے جو پہلے ہی دق کی مریضہ ہے اور اسی غم میں گھل رہی ہے۔

اس بظاہر طبقۂ اشرافیہ اور بہ باطن رذیل ماحول میں دوہری زندگی جیتے ہوئے

بھی ہیروئن کو اپنی عزت نفس کا شدید احساس ہے اور جب اُس کے شوہر سلطان حسین کو اپنی غیر حاضری میں نور جہاں کی کسی پارٹی میں شمولیت پر شک گزرتا ہے اور وہ اس کا اعلان کرتا ہے تو نور جہاں کے اندر چھپی کردار کی پاکیزگی اور عزتِ نفس کا اظہار اُس کی جانب سے یوں ہوتا ہے:

"جب تم مجھے آوارہ، بدمعاش، رنڈی سمجھتے ہو تو پھر مجھے اپنے گھر لے جا کر کیا کرو گے۔ اور میں تم سے کہہ چکی ہوں تمھاری سزا یہی ہے کہ تم کو سچ مچ کوئی آوارہ بدمعاش بیوی ملتی۔ میں کیا کروں مجبور ہوں۔ میں آوارگی اس لیے نہیں کرتی کہ مجھے تمھارا تو بالکل نہیں، اپنے ماں باپ کی عزّت کا خیال ہے۔ لوگ یہ نہ کہیں کہ سنجر بیگ کی بیٹی ایسی ہے۔ نہیں تو میں تم کو مزہ بتاتی......" (ص ۲۰۷)

ناول کی ہیروئن نور جہاں کی ذہنی پاکیزگی اور محتاط رویے کی دو مثالیں ایسی ہیں جن کو اس کے کردار کے حوالے سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اوّل تو یہ کہ جب نور جہاں ایک پارٹی میں شمولیت کے بعد گھر جانے کا ارادہ ظاہر کرتی ہے تو اطہر، جو اس کے بچپن میں اس کے ساتھ کھیلا تھا، کوشش کرتا ہے کہ وہ اُسے اپنے ساتھ لے جائے لیکن نور جہاں خود کو شادی شدہ اور ذمہ دار خاتون سمجھتی ہے۔ اس کھلے معاشرے میں بھی اپنی ذہنی پاکیزگی کو برقرار رکھنے کے لیے اُس کے ساتھ جانے سے صاف طور پر گریز کرتی ہے اور دوسرے ذریعے سے گھر واپس آتی ہے۔ وہ اطہر کے ساتھ تنہا ایک لمحہ بھی رہنا گوارہ نہیں کرتی کہ جذبات اُسے بہکا نہ دیں۔ اس طرح سلطان حسین سے خلع لینے کے بعد ایک آزاد زندگی گزارتے ہوئے بھی وہ اطہر سے اُس وقت تک فاصلہ بنائے رکھتی ہے جب تک کہ اطہر سے اُس کی شادی نہیں ہو جاتی ہے۔ اس انحطاط پذیر معاشرے کے دوسرے لاأبالی اور آوارہ مزاج کرداروں کی طرح نور جہاں کوئی بھی موقع ایسا نہیں آنے دیتی کہ اُس کی پاکیزگی اور عزتِ نفس پر حرف آئے۔ یہ ساری خوبیاں عزیز احمد کے مذکورہ ناول کی ہیروئن میں موجود ہیں لیکن اُس کے مقابلے میں عزیز احمد کا نام نہاد ہیرو سلطان حسین

(اگرایسا سمجھا جائے تو) اُن انسانی اقدار سے خالی ہے جو کم از کم ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ شخص میں ہونا چاہیے۔ اُسے محض روپیہ بٹورنے، عیش وعشرت میں وقت گزارنے، شراب خوری کرنے اور عورتوں کے شکار میں زیادہ لطف حاصل ہوتا ہے۔ وہ عورت کو بھی زمین، مکان، بینک بیلنس کی طرح سمجھتا ہے جس پر اُس کا ہر طرح جائز یا ناجائز اختیار ہو۔ سلطان حسین اِس پر تو فکرمند ہے کہ کملا کا شوہر جب مسوری میں ہوتا ہے تو وہ کسی دوسرے کو لفٹ نہیں دیتی۔ مگر خود اس قدر گیا گزرا ہے کہ نور جہاں کے ساتھ مسوری آیا ہے اور اُسے ہوٹل میں تنہا چھوڑ کر کملا کے ساتھ سنیما دیکھنے چلا جاتا ہے۔ اس واقعے سے اس کی انتہائی لچر ذہنیت کا سُراغ ملتا ہے جو کسی بھی ہیرو کو زیب نہیں دیتا۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ کسی روایتی ناول کے پلاٹ کے طور پر ہیرو میں بھی کچھ خوبیاں ہوتیں لیکن ناول کے کرداروں کی تشکیل کی مناسبت سے (چاہے یہ حقیقت پر ہی مبنی ہوں) اس ناول میں کوئی ہیرو ایک سرے سے ہے ہی نہیں بلکہ نور جہاں ہی ہیرو اور ہیروئن کے کرداروں کو ادا کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ نور جہاں پر سلطان حسین کے ذریعے ظلم وستم اور طعن وتشنیع کا سلسلہ جاری رہتا ہے لیکن نور جہاں ان واقعات میں صبر کے ساتھ، شکست خوردہ نظر آ کر بھی فتح مند ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح نام نہاد ہیرو (جیسا کہ کہا جا سکتا ہے) سلطان حسین کا کردار قطعی طور پر بودا اور کم حیثیت ہے بلکہ یوں کہا جائے کہ یہاں عزیز احمد نے انگریزی کلاسیک ناول نگاروں کی طرح خیر وشر کے دو الگ الگ کردار تخلیق کیے ہیں۔ نور جہاں اپنے ماحول کی تمام تر برائیوں کے ساتھ ساتھ ایک ایسا کردار ہے جس میں انسانیت کی رمق، اقدار کا پاس اور مشرقی عورت کا صبر وتحمل برقرار ہے جب کہ سلطان حسین تمام تر گمراہیوں کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ ویسا ہی اس کا انجام بھی ہوتا ہے۔ خلع کے بعد سلطان حسین کو نور جہاں کی یاد کسی ایسے شکاری کی حسرت کے مانند ہے جس نے شکار تو کیا ہو مگر اُس کا شکار اُس کے ہاتھ نہ آ سکا ہو۔ اور وہ اسے ذبح کر کے اُس کرب کا لطف نہ لے سکا ہو جو شکار پر گزرا تھا۔ اس سے سلطان حسین کی بیمار ذہنیت کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

پورے ناول میں قاری کو حیدرآبادی معاشرے کی وہ تصویر نظر آتی ہے جو

زوال پذیر ہے۔ بیشتر کردار قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول نہیں کرا پاتے۔ لیکن نور جہاں کا کردار قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے اور اس کے تئیں ہمدردی کا احساس پیدا کرتا ہے جب کہ سلطان حسین کے کردار سے نفرت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سر سے پاؤں تک گناہوں میں ڈوبا ہونے کے باوجود بلا وجہ نور جہاں کی پاکیزگی پر کیچڑ اُچھالنے کا کوئی بھی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ دراصل یہ شخصی حکومت کے نظام کا آخری منظر نامہ تھا کیوں کہ اس کے بعد ہندوستان آزاد ہو گیا۔ اور تمام جاگیردارانہ اقدار جمہوریت کے نظام میں مدغم ہو گئیں اور اس نام نہاد سماج کی بھی موت واقع ہو گئی جو شکست و ریخت کا پہلے ہی شکار ہو چکا تھا۔

عزیز احمد نے ایسی بلندی ایسی پستی میں تین طرح کے معاشرتی نظام کا احاطہ کیا ہے۔ ایک معاشرہ وہ ہے جو مقامی اور عوامی ہے (حالانکہ یہ بہت کم اثر انداز نظر آتا ہے) دوسرا معاشرہ انگریز صاحب بہادروں کی صحبت کا پروردہ ہے۔ تیسرا معاشرہ آصف جاہی (مغلیہ دور) سے وابستہ ہے۔ ان تینوں معاشروں میں وہ تمام جاگیردارانہ عناصر کبھی شہنشاہی رعب داب سے تو کبھی انگریزی سامراجیت کے لہجے میں تو کبھی مقامی رعیت پر بے لگام حکمرانوں کے انداز میں سامنے آتے ہیں۔ عزیز احمد خود اشتراکی مطمحِ نظر سے متاثر ہیں۔ تب ہی ان تینوں معاشروں کی عکاسی میں طنز کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ بات اگر اسی حد تک ہوتی کہ وہ محض ''فوٹو گرافی'' کر رہے تھے تو اس منظر نگاری پر طنز کی چھاپ نہ ہونی چاہیے تھی۔ اس لیے کہ فوٹو گرافی طنز یا مزاح نہیں پیش کر سکتی، جب تک اس کے لینس کے ساتھ چھیڑ چھاڑ نہ کی جائے۔ لیکن جب فوٹو گرافی لاشعوری اور شعوری کوششوں کا ملا جلا عمل ہوتا ہے تو اس میں اشتراکی نقطہ نگاہ کا کرب ضرور بولتا نظر آتا ہے۔ عزیز احمد خود اسی ماحول کے پروردہ تھے اس لیے ان کے یہاں یہ معروضی سوچ، محض اشتراکی انداز نظر سے ہی ممکن تھی۔

ایسی بلندی ایسی پستی (اشاعت نومبر ۱۹۴۸ء) کی اہمیت اس لیے اور بھی ہے کہ ۱۹۴۷ء میں آزادی ملنے اور برصغیر کی تقسیم کے بعد جن ناولوں کا ذکر ہوتا ہے۔ اُن کا

موضوع عام طور سے تقسیمِ ہند کے المیے یا ہجرت کے کرب سے تعلق رکھتا ہے جیسے قرۃ العین حیدر (میرے بھی صنم خانے ۱۹۴۸ء، سفینۂ دل ۱۹۵۲ء) احسن فاروقی (شام اودھ ۱۹۴۸ء) قدرت اللہ شہاب (یا خدا ۱۹۴۸ء) راما نند ساگر (اور انسان مرگیا ۱۹۴۹ء)، انتظار حسین (چاند گہن ۱۹۵۲ء) اور کرشن چندر (جب کھیت جاگے ۱۹۵۲ء) کے ناول جو ۱۹۴۸ء سے ۱۹۵۲ء کے درمیان طبع ہو چکے تھے۔ ان میں کرشن چندر کا ناول جب کھیت جاگے آندھرا پردیش کے علاقے تلنگانہ کے کسانوں کی تحریک سے متعلق ہے اور جس میں طبقاتی کش مکش کا بھرپور اظہار ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ عزیز احمد کے ناول کی سرزمین اسی سے متعلق ہے (جہاں آج بھی اشتراکی تحریکیں مختلف ناموں سے زندہ ہیں) مگر عزیز احمد نے تقسیم ہند سے پہلے کے حیدر آبادی معاشرے سے مرکزی خیال لیا ہے جو بٹوارے کے المیے یا ہجرت اور فرقہ وارانہ فسادات سے بالکل الگ، اپنے فطری ماحول کی عکاسی پر مبنی ہے۔ عزیز احمد کی اس کاوش کو دراصل ۱۹۴۷ء میں برپا ہونے والی ہولناک تباہی کے واقعات اور پُر آشوب لمحات نے پسِ پشت ڈال دیا تھا۔ اس لیے اُن کے مذکورہ ناول پر نقادوں کی نظر مکمل طور پر اور دُرست سمت میں نہیں پڑ سکی تھی۔ اور ایک طرح سے یہ اہم تخلیق نظر انداز کر دی گئی یا عرصے تک اس جانب بھرپور توجہ نہیں دی جا سکی جو یقیناً ایک ادبی المیہ قرار دیا جا سکتا ہے جب کہ تقسیم اور ہجرت پر مبنی مذکورۂ بالا ناولوں کی خوب تعریف ہوئی۔

اس ناول کے توسط سے عزیز احمد ریاست حیدر آباد اور انگریزی عملداری میں واقع شمالی ہندوستان کے کوہستانی شہروں کا تذکرہ اس طرح لے کر آئے کہ نو آبادیاتی نظام کی پوری تصویر اُبھر آتی ہے۔ اس رنگا رنگ تصویر میں انگریز صاحب بہادر گرمیاں گزارنے مسوری اور شملہ آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ فیشن کے طور پر نام نہاد طبقہ اشرافیہ بھی اپنے ان آقاؤں کے نقشِ قدم پر چلتا ہوا پہاڑوں پر چلا آتا ہے جب کہ اس کا مقصد محض اپنے آقاؤں کی خدمت میں حاضری اور ان کی خوشنودی حاصل کرنا ہوتی ہے۔ عزیز احمد چونکہ شہزادی دُرِّ شہوار کے پرائیویٹ سکریٹری کی حیثیت سے ان مقامات میں قیام کے لیے جاتے رہتے تھے۔ اس لیے انھوں نے کوہستانی مقامات کی بہتر سے بہتر منظر کشی کی

ہے اور اس منظر میں کرداروں کے عمل اور ردِ عمل کو ناول میں بخوبی پیش کر سکے ہیں لیکن بعض اوقات ان مناظر کی تفصیل بیان کرنے میں صفحات کافی تعداد میں صرف ہو گئے ہیں جو قاری کے ذہن پر گراں گزر سکتے ہیں، پھر بھی ان کی خوبی یہ ہے کہ مجموعی طور پر کہانی کی رفتار میں کہیں بھی جھول نہیں پیدا ہوتا ہے بلکہ وہ اپنی فطری روانی سے چلتی رہتی ہے۔ دراصل ان کی تکنیک ناول نگاری کی مروجہ تکنیک سے قدرے مختلف ہے جو اُس دور میں کی جانے والی تخلیقات کی مناسبت سے ضروری بھی تھی ۔ اس کی وجہ یہ کہ ۱۹۳۶ء سے ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کے شروع ہونے کی بنا پر اُردو ادب کی مختلف اصناف میں بہت بڑی تبدیلی آ رہی تھی جس سے عزیز احمد گریز نہیں کر سکتے تھے۔

مجموعی طور پر ایسی بلندی ایسی پستی کی تخلیق کے '' وقت '' کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اور اسے حیدر آباد کی ریاست میں محدود رکھ کر ہی اس کے متعلق گفتگو کرنا مناسب ہوگا۔ اسے نہ تو پورے ہندوستان کے حالات کی روشنی میں دیکھا جانا بہتر ہوگا، اور نہ ہی آج کے حالات کے پس منظر میں اُس کی جانچ پرکھ مناسب عمل ہوگا۔ مذکورۂ بالا نقطۂ نگاہ سے عزیز احمد کی تخلیق، ایک تاریخ ساز تخلیق ہے اور اس نے اپنے موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا ہے۔ بقول جلال الدین احمد:

> '' ایسی بلندی ایسی پستی میں ہمیں انسانی کردار، جذباتی پس منظر اور عمل کا اظہار کچھ ایسے تسلسل، اعتماد، معروضیت کے ساتھ ملتا ہے کہ باوجود ان زمانی و مکانی حدود کے جن کی پابندی ناول کے ماحول، پلاٹ اور اس کے مخصوص اور منفرد اشخاص کو کرنی پڑتی ہے۔ ہم محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان سے الگ ہٹ کر خود عام اور وسیع انسانیت کے بارے میں ہمیں ایک نئی بصیرت ملتی ہے۔ ''
>
> (نقوش لاہور۔ مئی ۱۹۵۲ء ص ۲۴۲)

میں اس مضمون کو ختم کرنے سے قبل عزیز احمد کے ہم عصر تخلیق کار احمد علی اور قرۃ العین حیدر کی اس ناول اور عزیز احمد کی فن کاری پر رائے کا تذکرہ بھی یہاں مناسب سمجھتا ہوں۔

احمد علی نے طاہر مسعود کو دیے ایک انٹرویو میں ناول کی تکنیک سے متعلق سوال کا جواب دیتے ہوئے ایسی بلندی ایسی پستی کے منفی پہلو پر فرمایا:

"ہمارے ادیب تکنیک سے بالکل بے بہرہ ہیں، کم از کم فکشن میں، میں دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اُردو کا کوئی ناول ایسا نہیں ہے جس کی ساری چولیں ٹھیک بیٹھ گئی ہوں ....
میں اس کی ایک مثال عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی سے دیتا ہوں۔ اس ناول کا بڑا شہرہ ہوا۔ اس کا ترجمہ رالف رسل نے کیا۔ میں نے کہا میں اس ناول کو ایک اور طریقے سے دیکھتا ہوں۔ اور پھر میں نے اُسے اُلٹا پڑھنا شروع کیا۔ لیکن آپ یہ سُن کر حیران ہوں گے کہ آخری صفحے سے لے کر پہلے صفحے تک کوئی فرق محسوس نہیں ہوا۔ کردار جیسے تھے ویسے ہی رہے، زندگی جیسی تھی ویسی ہی رہی۔ حالانکہ ماضی سے جب انسان مستقبل کی طرف بڑھتا ہے تو چیزوں کی گہرائی اور وسعت میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ مصنف کے پاس جب تک تاریخی نقطۂ نظر نہ ہو، وہ ناول میں خوبیاں پیدا نہیں کرسکتا۔" (سوغات، ستمبر ۱۹۹۴ء۔ صفحات ۴۳۸۔۴۳۹)

مذکورہ ناول پر احمد علی کا یہ بہت ہی کمزور اور نامناسب اعتراض ہے کیونکہ ایسی بلندی ایسی پستی کے عمیق مُطالعے کے بعد نہ صرف حیدرآباد کی ایک بھرپور اور متاثر کن تصویر اُبھر کر آتی ہے بلکہ قاری تاریخی اُتھل پتھل سے بھی بخوبی واقف ہوجاتا ہے۔ اس پورے منظر اور ماحول کے لیے عزیز احمد نے مذکورہ ناول میں فلیش بیک اور شعور کی رَو کی تکنیک استعمال کی ہے جو اُردو ناول میں پہلی بار دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ ناول، اُردو فکشن کے قاری کو پریم چند کے افسانے "کفن" کی یاد دلاتا ہے جو ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا تھا اور اُس دور میں ایسے کسی افسانے کی فکروفن کی پہنچ (approach) کے اعتبار سے لکھے جانے کی توقع نہیں جاسکتی تھی لیکن پریم چند نے "کفن" لکھ کر نہ صرف اپنے معاصرین کو حیرت زدہ کردیا بلکہ

افسانوی ادب میں ایک ایسی روایت کی بنیاد ڈال دی جو آج بھی سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ عزیز احمد کا یہ ناول بھی اپنے ہم عصر ناول نگاروں کو نہ صرف چونکا دیتا ہے بلکہ فنی اعتبار سے آج بھی تمام جدید تقاضوں پر کھرا اُترتا ہے اور اُردو کے بہترین ناولوں کے زمرے میں شمار ہوتا ہے۔

محترمہ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول کارِ جہاں دراز ہے میں عزیز احمد کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے:

> "سوائے ہوٹل ایک زمانے میں ہندوستان کے راجاؤں اور نوابوں کا مسکن تھا۔ اور ٹوکیو کے امپیریل ہوٹل کی طرح ساری دنیا میں مشہور تھا۔ اس کی موجودہ تباہ حالی بھی حیرت ناک تھی۔ سردیوں کا زمانہ تھا۔ اس لیے ہوٹل تقریباً خالی پڑا تھا۔ انھوں نے میرے لیے اپنے بہترین سوٹ میں ٹھہرنے کا انتظام کیا تھا۔ جب پرنسس دُرِ شہوار، مہارانی کپور تھلہ اور دوسری حسین اور گلیمرس رانیاں یہاں آتی تھیں تو عزیز احمد ان کے متعلق Gossip سے بھر پور ناول لکھتے تھے۔ ایسی بلندی ایسی پستی، جادو کا پہاڑ وغیرہ۔ ان ناولوں کو پڑھنے والوں کے لیے وہ ایک بڑی فسوں خیز اعلیٰ وارفع دنیا تھی جس میں، ہما شما کا گزر نہ تھا۔ لیکن اصلیت اس سے مختلف تھی۔ اُس زمانے میں فیشن ایبل زندگی گزارنے والے دولت مند افراد کی تعداد نہایت محدود تھی۔"

(ماہنامہ آج کل، دہلی۔ جولائی ۱۹۹۸ء قسط نمبر ۱۴۔ صفحہ نمبر ۶)

محترمہ قرۃ العین حیدر جو خود ناول نگار ہیں بلکہ اُردو کی سب سے بڑی ناول نگار ہیں، تعجب ہے کہ وہ کیسے عزیز احمد کی ناول نگاری کو Gossip (غپ) سے تعبیر کرتی ہیں؟ کیا کوئی ضخیم ناول محض برہنہ حقائق کے سہارے لکھا جا سکتا ہے؟ کیا ناول اور تاریخ میں کوئی فرق نہیں ہوتا؟ ظاہر ہے کہ لکھنے کی خاطر حقائق تحریک ضرور پیدا کرتے ہیں لیکن ان حقائق کے ساتھ

جب تک تخلیق کار کی ذہنی اُڑان شامل نہیں ہوگی اور پھر حقائق کے مختلف ٹکروں کے درمیان رابطہ پیدا کرنے اور اُس کا ٹیمپو بنائے رکھنے کی خاطر، اور قاری کی دلچسپی قائم رکھنے کی خاطر اگر ان نام نہاد غپوں کو حقائق کے ساتھ ضم نہیں کیا جاتا تب تک کم از کم ناول کا لکھا جانا ایک مشکل عمل ہوگا۔ کیوں کہ ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے اور اس میں گونا گوں رنگوں کو شامل کیے بغیر اسے سجایا جانا مشکل ہوگا۔ پھر ناول صرف اپنی ذاتی تسکین کی خاطر نہیں لکھا جاتا۔ اس کا رشتہ قاری سے بھی ہوتا ہے، جو محض حقائق کو کس حد تک قبول کر سکے گا؟ یہ بھی ایک الگ مسئلہ ہے۔ اس لیے ایسی صورت میں Gossip کا سہارا لینا ضروری ہوگا، جو حقائق کے ساتھ مدغم ہو کر ایک عمدہ فن پارے کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔

جس سال عزیز احمد کا یہ ناول شائع ہوا، اسی سال محترمہ قرۃ العین حیدر کا مشہور ناول میرے بھی صنم خانے منظرِ عام پر آیا۔ عینی آپا کے اس ناول کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ناول تقسیم ملک کے سانحے کا براہِ راست ردِ عمل ہے۔ جیسا کہ ناول کے درج ذیل اقتباس سے واضح ہوتا ہے:

> ''تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے در بدر کی ٹھوکریں کھانے کے لیے صحراؤں کی طرف نکل گئے۔ امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہوگئیں۔ پُرانے خاندان مٹ گئے۔ زندگی کی پُرانی قدریں خون اور نفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ ایک عالم تہہ و بالا ہوگیا۔ وہ تہذیب، ہندوؤں اور مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد، وہ روایات، وہ زمانہ سب ختم ہوگیا۔ (میرے بھی صنم خانے۔ ص ۳۰۲)

دونوں فن کاروں کا زمانۂ تحریر ایک ہوتے ہوئے بھی عزیز احمد تقسیم سے قبل کی حیدرآبادی معاشرت، تہذیب کے انحطاط پذیر صورتِ حال کے راوی ہیں جب کہ قرۃ العین حیدر صاحبہ کا ناول ملک کی تقسیم، فرقہ وارانہ فسادات اور ہجرت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اسی لیے دونوں فن کاروں کے ناولوں کا موضوع اپنے زمان و مکان کے اعتبار سے قطعی مختلف ہیں البتہ

کون فن کار کہاں Gossip سے کام لے رہا ہے؟ یہ بات تو قاری ہی بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے اور وہی اس پر فیصلہ دے سکتا ہے رہا تاریخی پس منظر تو عزیز احمد کے سامنے صرف حیدرآبادی تہذیب تھی جب کہ قرۃ العین حیدر کے سامنے ہندوستان پھیلا ہوا تھا۔

لطف کی بات یہ بھی ہے کہ محترمہ قرۃ العین حیدر نے اپنی اسی قسط میں آگے چل کر عزیز احمد کی تخلیق پر اعتراضِ ناروا کی تلافی یہ کہہ کر کرنے کی کوشش کی ہے:

> ''عزیز احمد حیدرآباد کی شہزادی دُرِ شہوار کے سکریٹری تھے اور اکثر وہ بھی مسوری آیا کرتے تھے اُن کو اِس سوسائٹی کے مطالعے کا وافر موقع ملا تھا جیسا کہ وہ اپنے افسانوں میں برابر اُس کی تصویر کشی کرتے رہے۔ ایک فکشن رائٹر کے علاوہ ایک عمرانی مورخ کی حیثیت سے بھی ان کی اہمیت مسلم ہے لیکن جانے کیوں افسانے اور ناول کے نقادوں نے ان کو وہ مقام نہیں دیا جس کے وہ مستحق ہیں۔'' (کارِ جہاں دراز ہے، ماہنامہ آج کل)

عزیز احمد کی اِس تخلیق پر کہنے والے بہت کچھ کہہ رہے ہیں۔ اور اگر محترمہ قرۃ العین حیدر بھی کچھ کہہ رہی ہیں تو اس سے فن کار کی تخلیق پر اب کوئی اثر پڑنے والا نہیں کیوں کہ وہ نوشتۂ دیوار ہے جو لکھا جا چکا۔ اور حیدرآبادی تہذیب اب مر چکی ہے البتہ عزیز احمد نے اس مرتی ہوئی تہذیب کی جس قدر فن کاری سے تصویر کشی کی ہے وہ شاید اب کسی بھی فن کار کو نصیب نہیں ہوگی یہ اس لیے بھی کہ اب وہ منظرنامہ سامنے نہیں ہے جس کو اپنایا جاسکے اور موضوع بنایا جاسکے۔ رہا عزیز احمد کو نقادوں نے کوئی مقام نہیں دیا تو اس سے بھی اب کوئی فرق پڑنے والا نہیں۔ کسی نے سچ کہا ہے کہ ہر ادبی شہ پارے کا بہترین نقاد اس کا قاری ہوتا ہے اور عزیز احمد کے فن کو قارئین نے جس طرح سراہا ہے وہی ان کے فن کو سب سے بلند مقام عطا کرتا ہے۔

☆☆☆

ٹوبہ ٹیک سنگھ

تقسیمِ ملک کے المیہ نے ہمارے ادب کو مواد کی سطح پر ایک ایسا موضوع فراہم کیا جس کو لاتعداد تخلیق کاروں نے مرکزِ نگاہ بنایا۔ انسانی تاریخ کے المناک ترین سانحہ سے زمانی قربت اکثر ترسیل کی راہ میں حجاب بن جاتی ہے اور تقسیمِ وطن سے متعلق بیشتر تخلیقات میں تجربہ کا فوری پن (Immediacy) تو نظر آتا ہے مگر اس دلدوز واقعہ کی تجزیہ کا سُراغ نہیں ملتا۔ اِس ضمن میں اِستثنائی مثال سعادت حسن منٹو کی ہے جس کے افسانوی ادب کا سب سے غالب موضوع تقسیمِ ملک ہے۔ منٹو کی انفرادی فطانت نے اس موضوع کو ایک لازمانی جہت عطا کر دی ہے۔ تقسیم کا خارجی واقعہ منٹو کے لیے زیادہ اہم نہیں ہے، اُس کے لیے سب سے زیادہ لرزہ خیز عمل صدیوں کے سرمایۂ اقدار کا خاک میں مل جانا ہے۔ منٹو نے تقسیمِ وطن کو انسانی سائیکی کی تفتیش کا اساسی حوالہ بنایا۔ مہذب زندگی کا دعویٰ کرنے والا اشرف المخلوقات کس طرح دیوانگی اور جنون میں حیوانی سطح کو بھی پار کر جاتا ہے مگر پھر بھی اُس کی انسانی فطرت برقرار رہتی ہے۔ منٹو ایسے ہی انسان دشمن معاشرے کا عکاس ہے۔ خاص طور سے تقسیمِ ہند اور اُس سے وابستہ واقعات اور حادثات پر اُس کے افسانوں کا بنیادی رمز یہی ہے۔ اُس نے ''سہائے''۔ ''ٹھنڈا گوشت''۔ ''گورکھ سنگھ کی وصیت''۔ ''کھول دو''۔ ''شریفن''۔ ''موذیل'' اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' میں آدمی اور معاشرے کے متضاد پہلوؤں کے تضاد کو نمایاں کرنے کے لیے مختلف فنی تراکیب

استعمال کی ہیں۔ جن میں ایک انتہائی اہم فنّی ترکیب (Tool) ہمیں اس کے شاہکار افسانے ٹوبہ ٹیک سنگھ میں نظر آتی ہے۔ یہاں اِسی مشہور افسانہ کا تجزیہ مقصود ہے جو کئی معنوں میں منٹو کی انفرادیت کا مظہر ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا مطالعہ نہ صرف افسانہ نگار کی مضبوط فنّی گرفت کا پتہ دیتا ہے بلکہ راوی کی نظری ترجیحات مثلاً انسان دوستی اور سیاست سے بالاتر زندگی کی تفہیم کو بھی واضح کرتا ہے۔ اِس افسانہ میں منٹو نے مقام (جس کی نشان دہی افسانہ کے عنوان 'ٹوبہ ٹیک سنگھ'، ہی سے ہو جاتی ہے) کے حوالہ سے انسان کی تہذیب شخصیت کی شکست و ریخت کی تجسیم کی ہے۔ منٹو نے اِس افسانہ میں مقام (Space) کو نام (Name)، جو ثقافتی تشخص کا علامیہ ہوتا ہے، کے موٹیو (Motif) کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اِس نوع کی مثالیں اردو افسانہ میں شاذ ہی ملتی ہیں۔ پاگل آدمی تجزیہ کارِ عمل کی حدوں سے ماورا ہوتے ہیں مگر تقسیم کے سانحہ نے اہلِ دانش و بینش سے بھی ہوش و حواس چھین لیے اور اُنھوں نے سیاسی قیدیوں کی طرح پاگلوں کے ''جو مذہبی قیود سے آزاد ہوتے ہیں'' تبادلے کا منصوبہ بنایا۔ جائے واردات پاگل خانہ کی وَساطت سے منٹو نے بٹوارے کی تاریخ کو نہایت سلیقہ اور کمال ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ واقعات کی پیش کش اِس قدر پُر کشش ہے کہ قاری کی توجہ آخر تک قائم رہتی ہے۔ افسانہ نگار مکالموں اور عمل کے توسط سے یہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے کہ آخر وہ کون سا جنون تھا جس کے باعث سیاست دانوں کی شاطرانہ چال کامیاب ہوگئی اور ملک ٹکڑے ٹکڑے ہوگیا۔ منٹو کا یہ امتیازی وصف ہے کہ وہ تفصیل کے بجائے کفایتِ لفظی سے کام لیتا ہے اور یہ تکنیک ٹوبہ ٹیک سنگھ میں نقطۂ عروج پر نظر آتی ہے۔

عام نہج سے ہٹے ہوئے اس افسانے کے مرکزی کردار کا نام بشن سنگھ ہے جو کسی بھی شرط پر زمین کے اُس حصہ سے جدا نہیں ہونا چاہتا جہاں صدیوں سے اس کے بزرگ رہتے چلے آئے ہیں، جہاں وہ پیدا ہوا، پروان چڑھا۔ جہاں اُس کے کھیت کھلیان، پندرہ برس کی جوان بیٹی اور اُن سے وابستہ کھٹی میٹھی یادیں ہیں۔ انتخاب کے وقت وہ

No man's Land کو پسند کرتا ہے اور سرحدوں کے دائرے میں جکڑے ہوئے خطّۂ زمین کو خاطر میں نہیں لاتا۔ تقسیم کا اثر اُس پر ہی سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ وہ ہر ایک سے اپنے وطن کے بارے میں دریافت کرتا ہے۔ اور جب سرحد پر پاگلوں کو منتقل کرنے والا افسر اُسے بتاتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ تو پاکستان میں ہے تب وہ دوسری طرف جانے سے انکار کر دیتا ہے۔ اُسے بہت سمجھایا جاتا ہے:

"کہ دیکھو، اب ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان میں چلا گیا ہے۔ اگر نہیں گیا تو اُسے فوراً وہاں بھیج دیا جائے گا، مگر وہ نہ مانا۔ جب اُس کو زبردستی دوسری طرف لے جانے کی کوشش کی گئی تو وہ درمیان میں ایک جگہ اِس انداز میں اپنی سوجی ہوئی ٹانگوں پر کھڑا ہو گیا جیسے اب اُسے کوئی طاقت وہاں سے نہیں ہلا سکے گی۔"

سیاسی دانش مندوں کے برعکس پاگل اِس حقیقت سے پوری طرح آگاہ ہے کہ جس نے اپنی دھرتی سے ناطہ توڑا، اُسے زمین کا کوئی بھی حصّہ پوری طرح قبول نہیں کرتا ہے لہٰذا جب دھرتی کے اِس سپوت کو زبردستی ہٹانے کی کوشش کی جاتی ہے تو وہ "دانشمندوں" کی بنائی ہوئی سرحدوں میں داخل ہونے کے بجائے آزاد حصّہ میں دم توڑ دیتا ہے۔ دیوانے کی اِس وطن دوستی، زمین سے وابستگی اور آزادی کی تڑپ کو دیکھ کر فرزانے بھی رشک کرنے لگتے ہیں۔ جائے پیدائش سے جذباتی وابستگی ایک فطری بات ہے اور جب یہ وابستگی شدّت اِختیار کر کے سرشاری میں تبدیل ہو جاتی ہے تو بشن سنگھ کا نام ٹوبہ ٹیک سنگھ ہو جاتا ہے۔ مقام کو انسان کی پہچان بنا دینا منٹو کا کمالِ فن ہے۔ یوں بھی مقام انسان کو ثقافتی تشخص (Cultural identity) فراہم کرتا ہے۔ منٹو کردار کو زمین سے اِس طرح جوڑ دیتا ہے کہ ایک کو دوسرے سے علیٰحدہ کرنا، ناممکن ہو جاتا ہے۔

افسانہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" انسانی فطرت کے بُنیادی جوہر تک رسائی اور ثقافتی تشخص کی اہمیت کی بہترین مثال ہے۔ مردُم شناسی کی بنا پر ہی افسانہ نگار بیباکانہ طور پر یہ باور کراتا ہے کہ بات معقول ہو یا غیر معقول ٹوبہ ٹیک سنگھ کو دانشمندوں کے فیصلے قبول نہیں۔

اُس کے نزدیک یہ تقسیم پاگل پن کا عمل ہے اور یہی کہانی کا کلائمکس ہے۔ عمل اور ردِ عمل کے اِختتام کو منٹو اِن الفاظ میں قلم بند کرتا ہے:

''سورج نکلنے سے پہلے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی ــــــ اِدھر اُدھر کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا، اوندھے منہ لیٹا تھا۔ اِدھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ اُدھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اُس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا، ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''

کہانی کا خاتمہ المیاتی طنز کی اردو ادب میں شاید سب سے زبردست مثال ہے انسان دشمن سیاسی عمل کی نفی کا اس سے موثر اظہار اور کہیں دیکھنے میں نہیں آتا۔

جس کینوس پر کہانی اُبھاری گئی ہے وہ پاگل خانہ ہے اور اُس کے دائرے میں سرگرم عمل تمام کردار پاگل یا پھر نیم پاگل ہیں۔ عقلِ سلیم سے ماوراء، دیوانوں کی اِس بزم میں جاہل بھی ہیں اور عالم بھی۔ سیاسی رہنما بھی ہیں اور سماجی کارکن بھی۔ مذہبی شخصیتیں بھی ہیں اور عوام الناس بھی۔ کوئی خدائی کا دعویٰ کر کے فرمان جاری کرتا ہوا نظر آتا ہے تو کوئی عدالت قائم کرتا ہے۔ طنزیہ کلمات ادا کرنے والے بھی ہیں اور خاموش تماشائی بھی۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اِس پوری کہانی میں سبھی کردار ایک نقشِ گریزاں سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے ہیں البتہ بشن سنگھ ایک بھرپور نقش قائم کرتا ہے، ایسا نقش جو مٹائے نہیں مٹتا۔

گہری معنویت سے مملوٗ اس افسانے میں انسانیت، بھائی چارے اور دُنیاداری کی بات کرنے والے کو منٹو نے پاگل کی حیثیت سے متعارف کرایا ہے جو پندرہ سال سے جسمانی تکلیف کے باوجود سویا نہیں ہے، لیٹا بھی نہیں ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ آرام اُس پر حرام ہے لیکن جب دونوں ملکوں کے بیچ پاگلوں کے تبادلے کی کاروائی شروع ہوتی ہے تو وہ نہایت فعال اور متحرک بن جاتا ہے اور اپنے آبائی شہر ٹوبہ ٹیک سنگھ کے بارے میں دریافت کرتا پھرتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟

کہانی میں کہیں بھی تقسیم ہند سے پیدا ہونے والے روح فرسا حالات و حادثات کا براہِ راست ذکر نہیں ہے۔ ہم عصر افسانہ نگاروں کی طرح منٹو نہ تو فریاد کررہا ہے، نہ دُہائی دے رہا ہے اور نہ ہی تنبیہ و تلقین کررہا ہے۔ یہ اُس کا مزاج بھی نہیں ہے۔ وہ تو بقول وارث علوی:

> ''اپنے افسانوں کے ذریعہ کسی فلسفی یا کسی مذہبی مفکر کی مانند زندگی اور افکار کا نظام تعمیر کرنے کی بجائے زندگی کو اس کی پوری رنگا رنگی اور تضادات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ گویا یہ بتانا چاہتا ہے کہ ایسا بھی ہوتا ہے اور ویسا بھی ہوتا ہے۔'' ص ۶۸

ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اُس نے تو بس زمین پر کھینچی گئی اس لکیر کو اپنے خونِ جگر سے اُبھار دیا ہے جس نے نفرت، تعصب اور مفاد کے تحت بھولے بھالے لوگوں کے جذبات کو اس حد تک بھڑکا دیا تھا کہ وہ جنون کی حدوں کو بھی پھلانگ گئے تھے۔ عبرت و حیرت کا مقام وہ ہے جب اصل دیوانے ہوش و خرد کی بات کرتے ہیں:

> ''پاگلوں کی اکثریت اس تبادلے کے حق میں نہیں تھی۔ اس لیے کہ اُن کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ انھیں اپنی جگہ سے اُکھاڑ کر کہاں پھینکا جارہا ہے؟''

تضاد، ابہام اور علامت کے توسط سے قاری بین السطور میں پڑھتا چلا جاتا ہے کہ کس طرح برصغیر کے نقشہ پر کھینچی گئی لکیر نے صدیوں کے رشتوں کو بھی تقسیم کردیا۔ بھائی بہن سے، باپ بیٹے سے، بیوی شوہر سے اور ماں بچوں سے جُدا ہوگئی۔ انتہا یہ ہوئی کہ انسان سے انسانیت چھِن گئی اور اُس پر وحشت غالب آگئی۔ اس بربریت اور درندگی کا ننگا ناچ اُس خطۂ زمین پر ہوا جو تہذیب و تمدن کا گہوارہ کہلاتا تھا۔ اور جس میں پروان چڑھنے والے میل ملاپ کو صوفی، سنتوں اور گوروؤں نے باہمی اشتراکِ عمل سے قائم کیا تھا لیکن دیکھتے ہی دیکھتے ناقابلِ تنسیخ سمجھی جانے والی تہذیب پارہ پارہ ہوگئی۔ در و دیوار، کھیت کھلیان، زمین جائداد سے بھی ناطے ٹوٹ گئے۔ اس سانحۂ عظیم پر بھی فنکار تلملا اُٹھے اور تقسیم کے سُلگتے

اور جان لیوا موضوع پر تخلیقات کے انبار لگا دیے۔ منٹو نے بھی اِس پر قلم اُٹھایا مگر منفرد طریقے سے۔ اُس نے اُس زہر کو جس نے ہندوستانی تہذیب کو آلودہ کر دیا تھا، گھونٹ، گھونٹ پی لیا۔ اور پھر اُس کے قلم سے قطرہ قطرہ رِستا ہوا زہر صفحہ قرطاس پر منتقل ہوتا گیا۔ بقول کرشن چندر:

> ''وہ اردو ادب کا واحد شنکر ہے جس نے زندگی کے زہر کو خود گھول کر پیا ہے اور پھر اُس کے ذائقے کو، اُس کے رنگ کو بیان کیا ہے ___ یہ زہر منٹو ہی پی سکتا تھا اور کوئی دوسرا ہوتا تو اُس کا دماغ چل جاتا مگر منٹو کے دِماغ نے زہر کو بھی ہضم کر لیا، ان درویشوں کی طرح جو پہلے گانجے سے شروع کرتے ہیں اور آخر میں سنکھیا کھانے لگتے ہیں اور سانپوں سے اپنی زبان ڈسوانے لگتے ہیں۔''

منٹو جسے بات کو سلیقہ سے کہنے اور کہانی بُننے کا ہنر آتا ہے، اُسے انسان سے ہی نہیں، زمین اور اُس سے وابستہ یادوں سے بھی پیار ہے، جس کے اظہار کے لیے اُس نے منظر اور پس منظر دونوں کی آمیزش سے مذکورہ کہانی کے لیے انوکھی تکنیک کا استعمال یا ہے۔ اس تکنیک میں منطقی استدلال اور ربط وضبط بھی ہے اور روایت سے انحراف بھی۔ رمزیت، اشاریت اور علامت بھی۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں حقیقت کی سنگلاخی، طنز کی تلخی اور مزاح کی چاشنی ہے۔ مکالمہ نگاری فطری اور اعلیٰ درجے کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی بے معنی اور بے ربط جملے بھی ہیں جو مجذوب کی بڑ معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل یہ مجذوبانہ کلمات ہی پاگل خانے کی فضا کو حقیقی بنانے میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔ ترتیب کے اُلٹ پھیر سے یہ بے معنی جملے با معنی ہو جاتے ہی اور تقسیمِ ملک کے جواز پر بھرپور سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں کہ ہم پاگل کسے کہیں؟ اور بٹوارے کا ذمہ دار کسے قرار دیں؟ سعادت حسن منٹو کی جدت طرازی قاری کے ذہن کو طنزیہ اور استہزائیہ انداز میں جھنجھوڑ دیتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ مذکورہ کہانی کو امتیازی حیثیت بھی بخش دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آدھی صدی گذر جانے کے باوجود ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کا سحر آج بھی برقرار ہے۔

☆☆☆

کفن

پریم چند کا ہمارے افسانوی ادب میں ایک منفرد مقام ہے۔ اُن کے افسانوں کا محور دیہات ہے۔ وہ شاید پہلے ہندوستانی ادیب ہیں:

> ''جنھوں نے شعوری طور پر ادب کے ذریعہ سے عوام
> کے مسائل سمجھنے کوشش میں انسان دوستی کی طرف قدم اٹھایا۔'' [1]

اور اس لحاظ سے آخری بھی کہ جن فضاؤں میں انھوں نے اپنے افسانوں کو جنم دیا پھر کسی دوسرے ادیب نے اس جانب اتنی توجہ نہ دی۔ ہر زمانے کے اپنے مسائل ہوتے ہیں۔ پریم چند کے عہد کے دیہاتوں میں اور آج کے دیہاتوں میں نمایاں فرق آچکا ہے۔ مسائل اُس وقت بھی تھے اور آج بھی ہیں مگر آج ان کی نوعیت اور تقاضے بدلے ہوئے ہیں۔ اس کے باوجود جدید حالات میں پریم چند کی تخلیقات کی اہمیت برقرار ہے۔ ہمارا افسانوی ادب جب کسی دوسرے پریم چند کی جستجو کرتا ہے تو پریم چند ہی اوّل اور آخر دکھائی دیتے ہیں جنھوں نے ایک افسانہ نگار اور ادیب کی حیثیت سے ایک مکمل ہندوستانی کے فرائض انجام دیے ہیں اور ''سماج کے سب سے درماندہ طبقہ پر غیر منصفانہ طبقاتی جبر کو تسلیم نہ کرنے کے لیے ساری زندگی بھر جدوجہد'' کی ہے [2]

پریم چند اردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے صنف افسانہ میں حقیقت نگاری کا آغاز کیا اور کردار سازی کو فروغ دیا۔ انھوں نے تقریباً تین سو افسانے

لکھے لیکن جامعہ، دسمبر ۱۹۳۵ء کے شمارہ میں شایع ہونے والا ان کا افسانہ ''کفن'' اُن کے افسانوی سفر میں آخری عہد کی یادگار، افسانوں میں سب سے کامیاب تخلیق اور فنی چابکدستی کا اعلیٰ مظہر ہے:

''پریم چند نے اردو میں مختصر افسانہ کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروج اور مقبول ہی نہ کیا بلکہ 'کفن' ایسے سنگ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والے افسانے سمیت لاتعداد افسانوں میں افراد کے باہمی عمل اور ردِ عمل کے لیے دیہاتی زندگی، اس کے گوناگوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخیوں کو پس منظر بنا کر جو طرح ڈالی وہ اب ایک باقاعدہ روایت کی صورت اختیار کر چکی ہے۔''[۳]

''عشقِ دنیا و حبِّ وطن'' سے لے کر ''کفن'' تک اُن کی مسافت میں افسانہ نگاری کی روایت کی مکمل تاریخ پوشیدہ ہے:

''اس حد تک مکمل کہ افسانہ جہاں سے شروع ہوا اور فن کے مختلف مدارج اور مرحلے طے کر کے جہاں تک پہنچا اس کی ساری اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔''[۴]

اس طرح اردو افسانہ کی تاریخ میں افسانہ کفن سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ آل احمد سرور کے الفاظ میں:

''میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں ایک لفظ بھی بے کار نہیں، ایک نقش بھی دھندلا نہیں، شروع سے آخر تک چستی اور تلوار کی سی تیزی اور صفائی ہے[۵]

شمس الرحمن فاروقی رقمطراز ہیں کہ:

''میں کفن کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں ــــــ یہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ)

Black Humory کا شاہ کار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں
ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔'' ۶

'کفن' کی کہانی بظاہر روزمرّہ کے واقعات سے دُور لیکن اس کے حقائق سے بے حد قریب ہے:

''اس میں ایسے دو دیہاتیوں کو افسانہ کا موضوع بنایا گیا ہے جن کے متعلق چند سال پہلے تک یہ تصور بھی ذہن میں لانا محال تھا کہ وہ زندگی میں اتنے اہم ہو سکتے ہیں کہ ان کے گرد کسی غیر فانی کہانی کا حلقہ بنایا جا سکے۔'' ۷

کہانی کا مرکزی خیال وہ استحصال ہے جو برسہا برس طبقہ وارانہ تقسیم اور جاگیردارانہ نظام میں کمزور طبقے کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں ایسے لوگ وجود میں آئے جن کے افعال و اعمال سے گھن محسوس ہوتی، جن کی ظاہری شکل وصورت، عادات و اطوار قابلِ نفریں معلوم ہوتے۔ بدترین حالات کے شکار، یہ مجبور لوگ غلاموں کی سی زندگی بسر کرتے اور اچھوت یا شودر کہلاتے، جن کے سائے سے بھی لوگ پرہیز کرتے۔ وہ نہ تو مقدس کتابوں کو چھو سکتے اور نہ مندروں میں جا سکتے۔ تعلیم کا سوال تو ان کے لیے پیدا ہی نہیں ہوتا۔ پینے کا پانی بھی ایک مسئلہ ہوتا۔ ہر بستی کے باہر ایک کنواں ان کے لیے مخصوص ہوتا۔ مادّی اور معاشی ترقی کے تمام راستے ان کے لیے مسدود تھے۔ دو وقت کی روٹی صحیح معنوں میں ان کو میسر نہ ہوتی۔ گھر کے سارے افراد کی محنت پر پیٹ بھرتا تو تن ڈھانکنے کے لیے کپڑا نہ ہوتا۔ کپڑا میسر ہوا تو پیٹ خالی رہتا۔ ان کی اپنی نہ کوئی زمین ہوتی اور نہ کھیت۔ سال بھر بیگار کرتے۔ فصل پر اتنا دیا جاتا کہ مشکل سے گزر ہو پاتا۔ دعوتوں کا جھوٹن انھیں کھانے کو ملتا۔ سالہا سال جانوروں کی طرح انھیں برتا اور اتنا کچلا گیا کہ ان میں زندہ رہنے کی جدوجہد کا جذبہ ہی ختم ہو گیا۔ اس طبقہ کا یہ احساس کہ محنت کا صلہ ملتا نہیں تو پھر وہ محنت کس کے لیے کریں، عجب بے بسی میں مبتلا کرنے والا تھا۔ اس پس منظر میں وہ طبقہ نفسیاتی گتھیوں کا شکار ہوتا گیا جس کے نتیجہ میں نسلاً بعد نسلٍ شودروں

میں ایسے افراد ابھر کر سامنے آئے جن کو پریم چند نے اپنے افسانہ کفن میں مرکزی کرداروں کی جگہ دے کر" دیہاتی سماج کی نہایت بھیانک مگر سچی تصویر کشی کی ہے۔"[۸]

تین حصوں پر مشتمل افسانہ کفن کا محور ہندوستان کا ایک روایتی گاؤں ہے۔ وہاں کی بیشتر آبادی مزدوروں اور کسانوں کی ہے۔ افسانہ کے پہلے حصے میں رات کا وقت ہے۔ ایک جھونپڑے سے بدھیا کی دل خراش چیخیں سنائی دیتی ہیں۔ باہر دروازے پر گھیسو اور مادھو بجھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہیں۔ ذات کے چمار، ان لوگوں کی زندگی غربت اور افلاس سے پُر ہے۔ گھیسو، مادھو کا باپ اور بدھیا، مادھو کی جوان بیوی ہے۔ باپ بیٹے انتہائی کام چور اور کاہل ہیں۔ اپنا پیٹ بھرنے کے لیے آلو، مٹر یا گنے وغیرہ چُرا لاتے یا پھر کسی درخت سے لکڑی کاٹ کر اُسے بیچ آتے اور اپنا کام چلاتے ہیں۔ یہ دونوں محنت و مزدوری سے کتراتے بلکہ بہو کے آنے کے بعد، اور بھی حرام خور ہو جاتے ہیں۔ بدھیا ان سے مختلف ہے۔ وہ جفاکش اور مخلص ہے۔ محنت و مزدوری کر کے ان کا پیٹ بھرتی ہے لیکن ایک سال بعد، جب وہ دردزہ سے پچھاڑیں کھاتی ہے تو ان پر کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ وہ اندر جا کر اس کو دیکھنا بھی گوارہ نہیں کرتے ہیں الاؤ کے نزدیک بیٹھے، بُھنے ہوئے گرم گرم آلو نکال نکال کھاتے، پانی پیتے اور وہیں پڑ کر سو جاتے ہیں۔ افسانہ کے دوسرے حصہ میں رات، صبح میں ڈھل کر اور زندگی، موت سے ہمکنار ہو کر سامنے آتی ہے۔ مادھو اندر جاتا تو بدھیا کو مرا پاتا ہے۔ وہ بھاگ کر گھیسو کو خبر کرتا ہے۔ دونوں مل کر ایسی آہ وزاری کرتے کہ پڑوسی سن کر دوڑے آتے اور "رسمِ قدیم کے مطابق" ان کی تشفی کرتے ہیں لیکن کریا کرم کی فکر، انھیں زیادہ رونے دھونے سے باز رکھتی ہے۔ دونوں پہلے زمیندار کے پاس پہنچتے ہیں۔ آپ بیتی جھوٹ کے سہارے بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں۔ موقع کی نزاکت دیکھ کر زمیندار ان کو دو روپے دے دیتا ہے۔ پھر دونوں زمیندار کا حوالہ دے کر، دیگر آبادی سے بھی تھوڑا تھوڑا وصول کرتے ہیں۔ اس طرح "ایک گھنٹے میں" ان کے پاس "پانچ روپے کی معقول رقم جمع" ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے تیسرے حصہ میں دونوں کفن خریدنے بازار جاتے ہیں۔ گھومتے پھرتے

شراب خانہ میں داخل ہو جاتے ہیں۔ وہاں وہ خوب پیتے ہیں اور لذیذ کھانوں سے اپنا پیٹ بھرتے ہیں۔ سارا روپیہ اڑا دیتے ہیں۔ بدمست ہو کر ناچتے گاتے ہیں اور مدہوش ہو جاتے ہیں۔

کفن میں مرکزی کرداروں کے مکالمے، افسانہ نگار کے وضاحتی بیانات اور جا بجا بکھرے ہوئے سانحی نشیب و فراز افسانہ کے لہجہ کو طنز کا ایسا آہنگ دیتے ہیں کہ تمام تشکیلی عناصر اس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور افسانہ ایک مکمل طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ اپنی ابتدا سے ہی رنج والم میں ڈوبا ہوا، غم واندوہ اور اُداسی سے رچی بسی فضا میں پروان چڑھتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے۔ یہی فضا افسانہ کے آہنگ سے شیر و شکر ہو کر اس کی تیزی اور تندی کو اور بڑھا دیتی ہے۔ تلخ نفسیاتی حقیقت اور پُر پیچ شخصیت پر مشتمل مذکورہ افسانہ میں مرکزی کرداروں کی گفتگو خاصی معنویت رکھتی ہے۔ پریم چند نے ان مکالموں کے سہارے افسانہ کو مختلف فنی منازل سے گزار کر انجام تک پہنچایا ہے۔ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ان کی باہمی باتوں کے درمیان افسانہ نگار کی مُہیا کردہ تفصیلات نے افسانہ کو جیتی جاگتی دنیا سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ کرداروں کا مکمل تعارف، سماجی پس منظر اور محرکات وعوامل کہ جنھوں نے اس کے نشو ونما میں حصہ لیا ہے اور دیگر جزئیات، مکالموں کے درمیان اس طرح سمو گئے ہیں کہ ان کے قول و فعل کا جواز پیدا ہو جاتا ہے اور قاری خود کو ایک حقیقی لیکن کلفتوں سے بھرپور جہاں میں سفر کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

افسانے کے ابتدائی جملے فنی اعتبار سے خاصے اہم ہیں۔ پریم چند نے ان جملوں سے کئی معرکے سر کیے ہیں۔ اِس کے مرکزی کرداروں، اِن سے متعلق جزئیات اور پس منظر کو سریّت کے عنصر میں ڈبو کر اس طرح متعارف کرایا ہے کہ پڑھنے والے کی پوری توجہ آئندہ آنے والے واقعات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ وہ پوری دل جمعی سے افسانہ پڑھنے کے لیے خود کو تیار پاتا ہے اور انجام جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانہ کے تمہیدی جملے میں باپ اور بیٹے کو ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے بیٹھے ہوئے بتایا گیا ہے:

"جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔"

ڈاکٹر محمد حسن کے نظریے کے مطابق:

"یہ بجھا ہوا الاؤ گویا وہ پورا سماجی نظام ہے جس کے اندر اب کوئی نئی چنگاری کوئی نوائے سینہ تاب باقی نہیں۔ جو اپنے امکانات ختم کر چکا ہے اور اب شخصیتوں کو کچلنے والا بوجھ بن چکا ہے۔" 9

افسانہ نگار اگلے جملے میں بتاتا ہے کہ جاڑوں کی رات ہے۔ فضا سناٹے میں غرق ہے۔ سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا ہے۔ اس جملے کے متعلق ڈاکٹر محمد حسن رقمطراز ہیں:

"گویا دو افراد اور ان کے سامنے کا یہ الاؤ پوری کائنات سے کٹا ہوا ایک تنہا منظر ہے جن کے سارے رشتے اور سبھی کڑیاں اور رابطے ٹوٹ چکے ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ٹوٹے ہوئے رابطوں اور رشتوں کے منظر نامے میں باپ اور بیٹے ہی کا رشتہ باقی ہے جو انسانی استحصال کے نسلاً بعد نسلٍ چلے آتے ہوئے سلسلوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یہ سلسلہ اس بچے تک پھیلتا نظر آتا ہے جو ابھی پیدا نہیں ہوا ہے اور جس کی پیدائش ماں کو دردزہ میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔" 10

تمہید کے بعد گھیسو اور مادھو کی ابتدائی گفتگو صورتِ حال کی سنگینی میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن اور اعصاب کو متاثر کرتی ہے۔ اس جگہ کرداروں کا تفصیلی تعارف خاصا اہم ہے۔ افسانہ نگار اس تعارف کے سہارے، افسانہ کے پس منظر کو اُبھارتا ہے، اُس کے ماحول کو دھرتی کی فضا سے ہمکنار کرتا ہے۔ مجموعی تاثر کے لیے راہیں بناتا سنوارتا ہے اور قاری کے ذہن کو پیش آئند واقعات کے لیے ہموار کرتا ہے۔ اس کے باوجود ان کی اگلی گفتگو اور قلبی واردات سے واقف ہو کر قاری شدید ذہنی صدمہ سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کو

ان کی حرکات وسکنات غیر فطری معلوم دیتی ہیں۔ وہ خوف اور دہشت کے احساس تلے دب جاتا ہے۔ بھوا اندر لب دم ہوتی ہے باہر ان کے اطمینان میں کوئی فرق نہیں آتا ہے۔ بات چیت میں مگن، مزے سے آلو کھاتے اور پیٹ بھرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ یہ صورت حال قاری کے ذہن کو کش مکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کا یقین افسانہ کی صداقت پر متزلزل ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار قاری کو اپنا ہموا بنانے کے ہنر سے پوری طرح واقف ہے۔ وہ سماجی ناانصافیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس طرح استحصال کے نتیجہ میں منفی ردِ عمل کے طور پر ان کرداروں کا وجود عمل میں آیا ہے۔ ان کا یہ احساس کہ کام کرنے سے بھی ان کے لیے بہتری کی کوئی صورت نکلنی ممکن نہیں تو پھر آخر وہ محنت و مشقت کیوں کریں جب کہ فارغ البالی ان کے لیے ہے ''جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے'' ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ سماجی شکنجہ:

> ''جو انھیں کچل کچل کر حیوان بنا چکا ہے آخر ان کے توڑے ٹوٹ تو نہیں سکتا۔ اس شکنجے کی گرفت ایسی سخت اور اس کے پنجے اس قدر پھیلے ہوئے ہیں کہ اس سے نکلنا گویا فولاد کی دیوار سے سر ٹکرانے کے برابر ہے اور راستہ صرف یہ ہے کہ اس سے چرا کر دو سانسیں سکھ چین کی لے لی جائیں۔'' [۱۱]

ان کے لیے اتنی ہی تسکین کافی ہے ''کہ اگر وہ خستہ حال'' ہیں تو کم از کم انھیں ''کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی'' اور ان کی ''سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔'' اُن کے اس طرزِ فکر، احساسات، لگاتار فاقے، تہی دستی اور مجبوری نے اُن کو اِس مقام تک پہنچا کر اِس طرزِ عمل کے لیے مجبور بنایا ہے۔ افسانہ نگار نے پہلی بار ان کے اعمال و افعال کے لیے جواز فراہم کیا ہے۔ وہ گھٹے ہوئے ماحول سے قاری کو نجات دلانے کے لیے گھیسو کی زبانی بارات کی داستان سنا کر خوشگوار یادوں کی ایک بستی آباد کرتا ہے اور قاری کو وہاں پہنچا کر اُس کے لیے راحت کے چند عارضی لمحے مہیا کرتا ہے۔ ٹھاکر کی برات کے ذکر تے کہانی کی آہستہ روی میں اور بھی اضافہ

کردیا ہے۔ ماضی کے طلسم سے قاری باہر نکلتا ہے تو دونوں پانی پی کر وہیں سو چکے ہوتے ہیں:

"جیسے دو بڑے اژدر کنڈلیاں مارے پڑے ہوں۔"

دونوں کا "دو بڑے اژدر" کی طرح بے فکری سے سو جانا ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے اور دعوتِ فکر و عمل دیتا ہے۔ یہ دونوں افراد اسی سماج کے پیدا کردہ ہیں:

"جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت
ان کی حالت سے کچھ زیادہ اچھی نہ تھی۔"

اور جن کو آبادی سے پرے، باڑوں میں جانوروں کی طرح زندگی گزارنے کے لیے مجبور کردیا گیا تھا۔ تعلیم سے بے بہرہ، فاقوں کے مارے، ہر طرح سے مجبور، بے کس اور لاچار، کچھ کر سکنے کے قابل کیسے اور کس طرح ہوتے۔ دردِ زہ میں وہ کیوں کر مددگار ہو سکتے۔ بے بسی کی انتہا، مستقبل سے ان بے نیازوں کو فرار کا راستہ دکھلاتی اور وہ پڑ کر وہیں سو جاتے ہیں۔

افسانہ نگار اگلے حصہ میں بدھیا کی موت کی خبر سناتا ہے۔ کہانی کے سارے تانے بانے اِسی عورت کے گرد بُنے گئے ہیں جب کہ اس کا عملی وجود کہیں نظر نہیں آتا، صرف اس کی دل خراش چیخیں سنائی دیتی ہیں۔ افسانہ کی ابتدا میں کش مکش اور اس کے نتیجہ میں اعصابی تناؤ کا آغاز جن چیخوں سے ہوتا ہے، انجام کار اس کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ بدھیا کی بے کس موت قاری کو خوف و دہشت میں مبتلا کردیتی ہے:

"صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی
ٹھنڈی ہو گئی تھی۔ اس کے منہ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں، پتھرائی
ہوئی آنکھیں اوپر ٹنگی ہوئی تھیں۔ سارا جسم خاک میں لت پت
ہو رہا تھا۔ اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔"

بدھیا افسانہ کا اہم ترین کردار ہے۔ اس کی موت کے بعد بھی، اس کا تعلق بدستور افسانہ سے قائم رہتا ہے اور اس تعلق سے تمام تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔ بدھیا کی موت نے دونوں کرداروں کو متحرک کردیا ہے۔ اس کی زندگی میں صرف باتیں بنانے والے اس

کے مرنے کے بعد اتنے چاق و چو بند ہو جاتے ہیں کہ ایک گھنٹہ کے اندر پانچ روپے کی رقم چندہ سے جمع کر لیتے ہیں۔

سریت کا عنصر افسانہ میں ابتدا ہی سے تجسّس کو بیدار رکھتا ہے لیکن آخری حصّہ میں اس کا غلبہ اس حد تک ہوتا کہ قاری افسانہ کے ہر آنے والے لمحہ کو جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے افسانہ کے اس حصہ کا مکمل انحصار باپ بیٹے کے مکالموں پر ہوتا ہے۔ ان مکالموں کے وسیلہ سے افسانہ تیز رفتاری سے تمام مراحل طے کرتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے اور کرداروں کی تہہ دار شخصیت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ پریم چند نے اس موقع پر ان کرداروں کے ذریعہ سماج کے عقائد، توہمات اور رسم و رواج پر بڑے معنی خیز انداز میں کاری ضرب لگائی ہے اور اس پورے معاشرے پر طنز کیا ہے جو ان کی خستہ حالی کا اصل ذمہ دار ہے۔ گھیسو کے لفظوں میں:

> ''کیسا بُرا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اسے مرنے پر نیا کپھن چاہیے ____ یہی پانچ روپے ملتے تو کچھ دوا دارو کرتے ____ کپھن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر جل ہی تو جاتا۔ کچھ بہو کے ساتھ تو نہ جاتا۔''

دونوں کفن نہ خرید کر رسم و رواج کو موضوعِ سخن بناتے ہیں، اس پر لعن طعن کرتے ہیں۔ کفن کی اہمیت کم کرنے کے جواز تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں پیسے آجاتے تو دنیاوی قدروں کو پامال کر کے اپنی خواہشات کی تکمیل کی سوچتے ہیں۔ دونوں باپ بیٹے بازار پہنچ کر اِدھر اُدھر گھومتے ہیں یہاں تک کہ شام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر حساس قاری کا ذہن سوچنے کے لیے مجبور ہوتا ہے کہ گاؤں کے بازار میں ایسی کون سی جگہیں تھیں جہاں دونوں افراد گھومتے رہے یا وہ بازار کس قدر وسیع تھا کہ گھومنے پھرنے میں شام ہو گئی۔ لیکن افسانہ کی اگلی سطور قاری کے ذہن کو فوراً ہی اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں۔ ''دونوں اتفاق سے یا عمداً ایک شراب خانہ کے سامنے'' آ پہنچتے ہیں۔ خاموشی سے اندر داخل ہو جاتے ہیں۔ گھیسو ایک بوتل شراب اور کچھ گزک خریدتا ہے اور دونوں پینے بیٹھ

جاتے ہیں۔ شراب ان کو سرور میں لے آتی تو گفتگو کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ آدھی بوتل ختم ہو جاتی تو کھانے کا سامان منگا لیتے ہیں۔

> ''دونوں اس وقت اس شان سے بیٹھے ہوئے پوڑیاں کھا رہے تھے جیسے جنگل میں کوئی شیر اپنا شکار اڑا رہا ہو۔ نہ جواب دہی کا خوف تھا نہ بدنامی کی فکر۔ ضعف کے ان مراحل کو انھوں نے بہت پہلے طے کر لیا تھا۔''

افسانہ نگار نے اس سے پہلے بھی ابتدا میں ان دونوں کے تعلق سے بہت کچھ بتایا ہے:

> ''کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی خلقی صفت تھی۔ عجیب زندگی تھی ان لوگوں کی۔ گھر میں مٹی کے دو چار برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے چیتھڑوں سے اپنی عریانی ڈھانکے ہوئے، دنیا کی فکروں سے آزاد، قرض سے لدے ہوئے۔ گالیاں بھی کھاتے تھے مگر کوئی غم نہیں۔''

پریم چند نے اِن افراد کو افسانہ میں مرکزی کرداروں کی جگہ دے کر وقت کے اہم ترین مسئلہ کی جانب قاری کو متوجہ کیا ہے اور ایک نقیب کے فرائض انجام دیے ہیں۔ اِن دونوں کی کردار سازی چند سالوں کا نتیجہ نہیں بلکہ صدہا صدیوں کی مرہونِ منت ہے۔ نسلاً بعد نسلِ ان کا موجودہ وجود عمل میں آیا ہے۔ ان کی تشکیل اُس سماج نے کی ہے۔ جو دنیاوی اخلاق وضابطوں سے پوری طرح بندھی ہوئی ہے اور اعلیٰ قدروں کی آڑ میں ہر طرح کا ظلم اِن پر روا رکھتی ہے۔ پھر ان اصولوں اور قدروں کا ان پر اطلاق کہاں تک مناسب ہو سکتا ہے اور ان کی شخصیت کو پرکھنے کا معیار وہ ضابطے کیوں کر اور کیسے ہو سکتے ہیں۔ اس دنیا نے جو کچھ بھی انھیں دیا ہے اس کے نتیجہ میں انھوں نے اپنی الگ دنیا بسائی ہے۔ جہاں ان کے اپنے ضابطے اور اصول ہیں۔ جس پر وہ مستقل مزاجی سے عمل پیرا رہتے ہیں:

''گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر
کاٹ دی اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقشِ
قدم پر چل رہا تھا۔ بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔''

بہت سے رموز اس وقت آشکارا ہوتے ہیں جب نشہ ان پر غالب آ کر، ان کی ظاہری شخصیت کو تہ و بالا کر دیتا اور ان پر چڑھے ہوئے غلاف کو اتار پھینکتا ہے۔ تہہ دار شخصیتوں میں پنہاں نفسیاتی گرہیں کھل کر ان کے مکالموں کے ذریعہ سامنے آ جاتی ہیں۔ وہ اعلیٰ انسانی قدروں کو زیرِ بحث لاتے ہیں اور اس سماج پر طنز کرتے ہیں جو بظاہر ان کی دل جوئی کرتا اور ان پر رحم دکھاتا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مالی امداد کرتا ہے لیکن یہ رحم کبھی مذہبی اجارہ داری برقرار رکھنے کے لیے، کبھی ظاہری شان و شوکت دکھانے کے لیے اور کبھی سماجی و اخلاقی قدروں کے پیش نظر کیا جاتا ہے گو کہ یہی لوگ اس زنجیر کی کڑی ہوتے ہیں جس کے شکنجہ میں جکڑ کر اس طبقہ کا استحصال کیا گیا ہے۔ زمیندار تو ان کا اعلیٰ ترین نمائندہ ہوتا ہے مگر وہ بھی دونوں باپ بیٹے کی امداد کے لیے مجبور ہے کیوں کہ اس کو سماج کے اندر اپنی برتری برقرار رکھنی ہے:

''زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے مگر گھیسو پر رحم کرنا
کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔ جی میں تو آیا کہہ دیں، چل دور ہو
یہاں سے۔ لاش گھر میں رکھ کر سڑا، یوں تو بلانے سے بھی نہیں
آتا۔ آج جب غرض پڑی تو آ کر خوشامد کر رہا ہے۔ حرام خور کہیں کا
بدمعاش، مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہیں تھا۔ طوعاً و کرہاً دو روپے
نکال کر پھینک دیے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی منھ سے نہ نکلا۔ اس کی
طرف تاکا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہوا۔''

افسانہ کا تناؤ اور کلائمکس اُس وقت اپنے انتہائی نقطے پر پہنچتا ہے جب وہ کفن نہ خرید کر ساری رقم شراب و کباب پر اُڑا دیتے ہیں اور بدمستی کی حالت میں سماجی قانونوں اور مذہبی و اخلاقی اصولوں کا مضحکہ اڑاتے ہیں، اس کے کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں، اس کی

منافقت اور مصلحت پسندی کو بے نقاب کرتے ہیں۔ یہ سلسلہ جاری رہتا اگر شراب انھیں مغلوب نہ کرلیتی۔ وہ بدمست ہو کر ناچتے گاتے، ہوش وحواس کھو کر گر پڑتے اور پڑے رہ جاتے ہیں۔اس طرح افسانہ اپنے انجام کو پہنچ کر قاری کو حیرتوں کے اتھاہ سمندر میں غرق کر دیتا ہے جہاں وہ بے کراں سناٹے اور تنہائی میں خود کو گھرا پاتا ہے اور اس کا ذہن تاریخ کے اس انسانی المیہ میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

''کفن'' کا ابتدائی مطالعہ ہمیں خوف اور دہشت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ انسانیت وشرافت دم توڑتی نظر آتی ہے۔محبت ومروّت کا کہیں پتہ نہیں چلتا ہے۔باپ اور بیٹے پیٹ بھرنے کی فکر میں نظر آتے ہیں جب کہ بہو قریب المرگ ہوتی ہے۔اس پس منظر میں ہمیں گھیسو اور مادھو سے نفرت کا احساس ہوتا ہے۔وہ لوگ بدھیا کی تکلیف کو دور کرنے کا کوئی جتن نہیں کرتے اس لیے کہ وہ فطری طور پر ''کاہل، حرام خور اور بداطوار'' ہیں:

> ''گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام۔ مادھو اتنا کام چور تھا کہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا ــــ گھر میں مٹھی بھر اناج ہو تو ان کے لیے کام کرنے کی قسم تھی۔''

ان کی آرام طلبی اور بے حسی اُس وقت عروج پر پہنچتی ہے جب بدھیا، مادھو کی بیوی بن کر ان کے گھر آجاتی ہے۔وہ دن رات محنت کرتی ہے، ان کا پیٹ پالتی ہے۔دونوں باپ بیٹے بیٹھے کی روٹی کھاتے اور اکڑ دکھاتے ہیں۔ تبھی سے ان کا رویّہ رعونت آمیز رہتا ہے:

> ''جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے۔کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی کی شان سے دوگنی مزدوری مانگتے۔''

ان برائیوں کے علاوہ ان میں انسانی ہمدردی کے جذبے کا فقدان بھی نظر آتا ہے۔بدھیا جیسی قریب ترین عزیز کے دکھ درد سے بھی وہ متاثر نہیں ہوتے اور نہ اس کی بے کراں اذیت میں اندر جا کر دیکھنے کی زحمت گوارا کرتے ہیں۔دونوں کو دھڑکا لگا رہتا ہے کہ

کہیں ایک کی غیر موجودگی میں دوسرا سارے آلو چٹ نہ کر جائے ___ لیکن افسانہ کا یہ ابتدائی تاثر زیادہ دیر قائم نہیں رہ پاتا ہے۔ معمولی غور و فکر اس تاثر کو زائل کر دیتا ہے۔ دونوں کی باتوں سے ان کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ مادھو کا ذہنی کرب اور قلبی تکلیف ڈھکی چھپی نہ رہ پاتی۔ مزاج میں رچی بسی بے چارگی اور بے کسی، اس کا "دردناک" لہجہ ظاہر کر دیتا ہے:

"مرنا ہے تو جلدی مر کیوں نہیں جاتی۔"

بدھیا کی تکلیف اس کے لیے ناقابل برداشت ہوتی ہے:

"مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں پٹکنا نہیں دیکھا جاتا۔"

اُس پر گزرنے والی ہیجانی کیفیت اور قلبی واردات کہ تنگ دستی اور مفلسی میں کفِ افسوس ملنا تو ممکن ہے مگر "دوادارو" کا بندوبست ممکن نہیں، اس بات سے ظاہر ہو جاتی ہے:

"میں سوچتا ہوں کوئی بال بچہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔ سونٹھ، گڑ، تیل کچھ تو نہیں ہے گھر میں۔"

ایک طرف کربناک چیخوں کا سامنا ہوتا ہے تو دوسری طرف بھوک کی شدت کا۔ بھوک مٹانے کا سامان موجود ہوتا ہے لیکن بدھیا کو تکلیف سے نجات دلانے کا کوئی ذریعہ نہیں ہوتا ہے۔ یوں بھوک کا احساس تمام صعوبتوں پر غالب آجاتا ہے۔ یہ بھوک کا ہی اثر تھا کہ جلتے ہوئے آلو حلق سے اتارتے چلے گئے۔ کیوں کہ:

"کل سے کچھ کھایا نہ تھا۔ اتنا صبر نہ تھا کہ انھیں ٹھنڈا ہونے دیں۔"

افلاس کے زیرِ سایہ پنپنے والی محرومیوں کا اندازہ مادھو کی اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ:

"آج جو بھوجن ملا وہ کبھی عمر بھر نہ ملا تھا۔"

اس کے باوجود ان کے پیٹ بھرے ہوتے تو وہ کھانے کا بچا ہوا سامان سنبھال کر رکھنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کرتے۔ مادھو 'پوریوں کا پتّل اٹھا کر ایک بھکاری کو' دے دیتا ہے۔

آخر میں بدھیا کی موت پر اپنے خیالات کا اظہار وہ روتے ہوئے اس طرح کرتا ہے:

> ''بچاری نے جندگی میں بڑا دکھ بھوگا۔ مری بھی کتنا دکھ جھیل کر۔''

اس ایک جملہ میں جس بیچارگی، اپنائیت اور مجبوری کا احساس دم توڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے وہ مادھو کے قلبی کرب کا پتہ دیتا ہے۔

گھیسو، مادھو کے مقابلہ میں کہیں زیادہ جہاندیدہ ہے۔ ساٹھ سالوں میں بے شمار زخموں کو جھیل کر وہ دنیاوی آلام کا خاصا تجربہ رکھتا ہے۔ اس کو بھی بدھیا کی تکلیف کا پورا احساس ہے۔ اس کی پنہاں قلبی اذیت اس کی باتوں سے ظاہر ہو جاتی ہے۔:

> ''معلوم ہوتا ہے بچے گی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا، جا دیکھ تو آ۔''

بدھیا کی تکلیف سے متاثر ہو کر وہ مادھو کو ڈانٹتے ہوئے کہتا ہے:

> ''تو بڑا بے درد ہے بے! سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سکھ بھوگا اسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی ـــــ میری عورت جب مری تھی تو میں تین دن اس کے پاس سے ہلا بھی نہیں۔''

گھیسو سماج کے رکھ رکھاؤ سے بخوبی واقف ہے۔ اس کو یہ واقفیت ذاتی تجربوں سے حاصل ہوئی ہے۔ اُس کے نو بچے ہوئے۔ ان مواقع پر اسے جن مراحل سے دوچار ہونا پڑا اس کی یادداشت میں محفوظ ہیں۔ مادھو اپنے ہونے والی بچے کی جانب سے فکرمند ہوتا ہے تو وہ اس کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

> ''سب کچھ آ جائے گا۔ بھگوان بچہ دیں تو۔ جو لوگ ابھی ایک پیسہ نہیں دے رہے ہیں وہ تب بلا کر دیں گے۔ میرے نو لڑکے ہوئے۔ گھر میں کبھی کچھ نہ تھا مگر اسی طرح ہر بار کام چل گیا۔''

وہ زمانہ کی اونچ نیچ دیکھے ہوئے ہے۔ انسانوں کی فطرت، مہذب سماج کی ظاہرداری اور کھوکھلے پن کو جانتا ہے۔ اُس کا ایسے سماج پر اعتماد جوان کی موجودہ حالت کا ذمہ دار

ہے، قابلِ توجہ اور باعثِ غور وفکر ہے کیوں کہ یہی اعتماد کسی حد تک ان کے طرزِ عمل کا ذمہ دار بھی ہے:

> ''تو کیسے جانتا ہے اسے کپھن نہ ملے گا۔ تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال دنیا میں کیا گھاس کھودتا رہا ہوں۔ اس کو کپھن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے ___ وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے پئیں گے اور کپھن تیسری بار ملے گا۔''

دونوں کا مذہبی قدروں پر یقین کامل ہے۔ مادھو بھگوان کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''تم انتر جامی ہو'' اور گھیسو کا یہ کہنا کہ ''ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو کیا اُسے پُن نہ ہوگا'' اس بات کی علامت ہے کہ نیکی اور دان پُن کا تصور ان کے یہاں موجود ہے۔ مہذب سماج کے غیر انسانی سلوک نے ان کو ذہنی کش مکش میں مبتلا کر رکھا ہے لیکن ان کے اس یقین کو متزلزل نہیں کر سکا ہے۔ مسلسل حق تلفیاں اور غیر منصفانہ رویہ ان کی فکر پر اثرانداز ہوا ہے:

> ''ہاں بیٹا بیکنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔''

ان کے پیٹ بھرے ہوتے ہیں تو وہ بھی عام انسانوں کی طرح دنیا کو برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مادھو بھکاری کو کھانے کا بچا سامان دے دیتا تو گھیسو بھکاری سے کہتا ہے:

> ''لے جا۔ کھوب کھا اور اسیرباد دے۔ جس کی کمائی ہے وہ تو مر گئی مگر تیرا اسیرباد اُسے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے اسیرباد

دے۔ بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔"

اُن کے ذہنوں میں آخرت کا تصور پوری طرح جلوہ گر ہے۔ اس اعتبار سے گھیسو کا مادھو کو سمجھانا قابلِ توجہ ہے:

> "کیوں روتا ہے بیٹا۔ خوش ہو کہ وہ مایا جال سے مُکت ہوگئی، جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔"

گھیسو اور مادھو کے کردار پریم چند کی بے پناہ قوتِ مشاہدہ کا نتیجہ ہیں۔ دونوں کرداروں کا وجود مسلسل ناکامی، حقارت، توہین اور تضحیک کا پتہ دیتا ہے۔ یہ دونوں کچلے ہوئے پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ جو بیزاری، جذباتی بغاوت اور استحصالی اقدار کے تئیں منفی ردِ عمل کے طور پر وجود میں آئے ہیں۔

"کفن" پریم چند کی نہایت کامیاب فنی تخلیق ہے۔ اس میں ان کا مشاہدہ، فکر، تخیل، زبان و بیان اور فنی صلاحتیں معراجِ کمال پر پہنچی ہوئی ہیں۔ فلمی تکنیک پر لکھے اس افسانہ کا اندازِ بیان بالکل حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ سارے واقعات از اوّل تا آخر ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ افسانہ کے تمام ضروری اجزاء انتہائی سلیقہ سے گُتھے ہوئے ہیں۔ زندگی کی کش مکش اور مسائل ابتدا ہی سے سامنے آتے ہیں اور ان کا تذکرہ رفتہ رفتہ اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ پڑھنے والے کی دلچسپی اور تجسّس قائم رہتا ہے۔ تحیّر، خوف، دہشت، رقّت اور اسرار کے تمام عناصر اپنے اندر سموئے ہوئے یہ افسانہ اختتام پر اپنا بھرپور اور مکمل تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ یہ تاثر دماغ میں چنگاریاں سی پیدا کر دیتا ہے۔ تاریخ کی تاریک ترین حقیقت پر غور کرنے کے لیے مجبور کرتا ہے کہ کس طرح سماجی شکنجے میں ایک طبقہ کو دبایا، کچلا اور پیسا گیا کہ ان کی ساری شخصیت ہی ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی اور وہ سماج کے لیے ایک مسئلہ بن گئے۔ اس طویل لرزہ خیز داستان کو پریم چند نے بڑے تمثیلی انداز سے چند سطروں میں قلم بند کیا ہے اور ہندوستانی دیہاتوں میں طبقاتی کش مکش کے استحصال کے نتیجہ میں پھیلی افلاس کی کہانی سنا کر وہ وقت کے نازک ترین ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

حواشی

۱۔ ترقی پسند ادب، سردار جعفری، ص ۱۳۹
۲۔ شانتی کے یودھا۔ پریم چند، امرت رائے۔ ص ۴۸
۳۔ افسانہ حقیقت سے علامت تک، سلیم اختر، ص ۱۸۱
۴۔ داستان سے افسانے تک، وقار عظیم، ص ۲۵۹
۵۔ تنقیدی اشارے، آل احمد سرور۔ ص ۴۰۔۴۱
۶۔ پریم چند کے اسلوب کا ایک پہلو (امکان، بمبئی ۱۹۸۰ء) ص ۱۷۵
۷۔ داستان سے افسانے تک۔ ص ۲۲۴
۸۔ پریم چند قومی تک جہتی کے علمبردار، خواجہ احمد عباس (امکان، بمبئی، جنوری تا مارچ ۱۹۸۰ء) ص ۱۵۹۔
۹۔ پریم چند۔ زمانہ، ذہن اور آرٹ، محمد حسن (آج کل، پریم چند نمبر۔ اگست ۱۹۸۰ء) ص ۸
۱۰۔ ایضا
۱۱۔ پریم چند۔ زمانہ، ذہن اور آرٹ، ص ۸

واردات

پریم چند کے افسانے محض اپنے وقت کے تقاضوں کا آئینہ نہیں ہیں اور نہ ہی اتنے ہلکے، بے وزن اور وقتی اثر میں لگے لپٹے کہ دھوپ کی طرح گزر جائیں اور ہوا کی طرح بہہ جائیں، بلکہ ایک عہد بدلنے کے بعد وہ آج بھی اپنے قاری کو دعوتِ غور وفکر دے رہے ہیں۔

''واردات'' پریم چند کا آخری افسانوی مجموعہ ہے۔ تیرہ افسانوں پر مشتمل اس مجموعے کے بیشتر افسانے ہندی میں شائع ہو چکے تھے۔ پریم چند نے انھیں اردو میں منتقل کرکے مجموعہ کی شکل دی، اور اپنی زندگی میں ہی مکتبہ جامعہ دہلی کے حوالہ کردیا جیسا کہ ۱۹/ مارچ ۱۹۳۵ء کو حسام الدین غوری کے نام لکھے ان کے خط سے ظاہر ہوتا ہے:

> ''میری دو کتابیں مکتبہ جامعہ دہلی کے اہتمام سے چھپ رہی ہیں ایک کا نام 'میدانِ عمل' ہے اور دوسری کا نام 'واردات' ہے۔''

تاخیر کی وجوہات اور اُن سے وابستہ مسائل سے قطع نظر یہ مجموعہ پریم چند کی وفات (۸/ اکتوبر ۱۹۳۶ء) کے بعد ۱۹۳۷ء میں منظرِ عام پر آیا۔ دیا نرائن نگم اپنے رسالہ 'زمانہ' کے پریم چند نمبر میں لکھتے ہیں:

> ''واردات' تیرہ افسانوں کا مجموعہ .... مکتبہ جامعہ

دہلی سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا۔''

مجموعہ کا پہلا افسانہ ''شکوہ شکایت'' ہے جو ہندی زبان میں 'گلہ' کے نام سے ماہنامہ 'ہنس' اپریل ۱۹۳۲ء میں چھپا۔ یہی افسانہ اردو میں 'شکوہ شکایت' کے عنوان سے 'جامعہ' جنوری ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا۔ تکنیکی اعتبار سے یہ افسانہ بیانیہ انداز میں ہے۔ جس میں ایک گھریلو خاتون کا اپنے شوہر نامدار کے متعلق یک طرفہ بیان ہے۔ اس بیان میں جہاں ایک جانب اپنے شوہر کی سادہ لوحی اور زمانہ میں مختلف لوگوں سے ان کے انسانی رشتوں اور تعلقات کو حقائق کی روشنی میں پیش کیا گیا ہے۔ وہیں دوسری جانب معاشرتی مسائل پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ممتاز شیریں اپنے مضمون'' ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع'' میں لکھتی ہیں :

> ''شکوہ شکایت' بالکل سادہ بیانیہ انداز میں ہے۔ یہاں مصنف 'وہ' میں چھپا ہوا ہے۔ ایک عورت بیان کرتی جارہی ہے اپنے شوہر کی خامیاں ، میٹھی میٹھی شکایتیں ۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوشگوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی۔ 'شکوہ شکایت' تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ (Monologue) ہے۔'' (اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ ص ۴۶)

پریم چند کے اس افسانہ میں جہیز اور کنیادان سے متعلق مسائل کے حوالے بھی موجود ہیں۔ اور مکالماتی لہجہ میں اس دور کی انسانی فطرت اور نفسیات کے تہہ دار گوشوں کی نقاب کشائی بھی کی گئی ہے بلکہ اس نکتہ کو بڑی خوبصورتی سے اُجاگر کیا گیا ہے۔ بیان کا پیرایہ دلنشیں اور پُر اثر ہے۔ واقعات کا تسلسل ایسا ہے کہ قاری کو کسی قسم کی اُلجھن یا بوریت کا احساس نہیں ہوتا۔ آخر میں اپنے شوہر کی تمام برائیوں اور کمیوں کے باوجود اس کے لیے محبت کے جس جذبہ کا اظہار ہوا ہے وہ بھی ایک شوہر پرست بیوی کے جذبات کی عمدہ عکاسی ہے۔

دوسرا افسانہ 'معصوم بچہ' ہے جو پہلی بار ہندی میں 'بالک' کے عنوان سے 'ہنس'

اپریل ۱۹۳۳ء میں چھپا تھا۔ اس کے بعد مذکورہ مجموعہ میں 'معصوم بچہ' کے عنوان سے شامل کیا گیا ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار گنگو ہے جو ایک ان پڑھ برہمن ہے اور برہمن ہونے کے ناطے دوسری ذات کے لوگوں سے خود کو افضل سمجھتا ہے۔ کبھی ندی نہانے نہیں جاتا، نہ اُسے میلے ٹھیلوں میں جانے کا شوق ہے۔ وہ ایک سرکاری افسر کا ملازم ہے۔ افسر بھی اسے برہمن سمجھ کر، کوئی ایسا کام کرنے کو نہیں دیتا جو اس کے لائق نہ ہو۔ البتہ گنگو جب ایک روز اپنے افسر سے استعفیٰ کی بات کرتا ہے تو افسر کو تعجب ہوتا ہے کہ معاملہ کیا ہے۔ پتہ چلتا ہے کہ وہ ودھوا آشرم سے نکالی ہوئی ایک بیوہ گومتی سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ افسر اُسے زمانے کے نشیب و فراز سمجھاتا ہے اور بتاتا ہے کہ گومتی کی دو تین بار شادی ہو چکی ہے اور وہ ہر جگہ سے بھاگ آتی ہے۔ گنگو شادی پر تلا بیٹھا ہے اور آخر کار شادی کر لیتا ہے مگر چند دنوں بعد گومتی غائب ہو جاتی ہے۔ گنگو پاگلوں کی طرح اُسے تلاش کرتا ہوا اسپتال پہنچتا ہے جہاں اس نے ایک بچہ کو جنم دیا ہے۔ گنگو بہت خوش ہوتا ہے۔ اور بڑے پیار سے اُس بچہ کو بھی قبول کر لیتا ہے اور گومتی کے ساتھ واپس گھر آ جاتا ہے۔ اس افسانے میں پریم چند نے بڑی خوبصورتی سے لے پالک (Adopted Son) اور 'ودھوا وواہ' کے موضوع کو انسان دوستی کے تانے بانے میں بُنا ہے۔ گومتی بیوہ ہو کر جس محبت کی بھوکی تھی وہ اُسے دوبارہ شادی کرنے میں نہیں ملی تھی اور اس کے سابقہ شوہروں نے اُسے نکال باہر کیا تھا۔ جو اُس سماج کا خاصہ تھا لیکن گنگو نے برہمن ہوتے ہوئے بھی اسے محبت سے اپنا لیا۔ اس برتاؤ سے وہ اس قدر متاثر تھی کہ پہلے شوہر سے ملے، اپنے پیٹ میں پلنے والے بچے کو گنگو کے دل ٹوٹ جانے کے خوف سے دور رکھنا چاہتی تھی اسی لیے وہ گھر سے چلی گئی تھی مگر گنگو نے اس کی پریشانی کا حل بچے کو اپنا کر نکال لیا اور اِس طرح گومتی اور گنگو کے درمیان ایک مضبوط انسانی رشتہ اس معصوم بچے نے پیدا کر دیا۔ افسانہ کی بُنت بہت خوبی سے واقعات کے گرد کی گئی ہے۔ جس سے ایک خوش آئند تاثر پیدا ہوتا ہے۔ پریم چند نے بیوہ کی شادی اور بچہ کو اپنانے کے مسائل کی پیش کش بھی بہت حقیقت پسندانہ انداز میں کی ہے۔

مجموعہ کا تیسرا افسانہ ''بدنصیب ماں'' ہے جو ہندی میں ''بیٹوں والی ودھوا'' کے عنوان سے چھپا تھا۔ 'پھول متی'، اِس افسانہ کا مرکزی کردار ہے۔ وہ پنڈت اجودھیا ناتھ کی بیوہ ہے۔ اُس کے چار جوان لڑکے اور ایک لڑکی ہے۔ لڑکوں کی شادی ہو چکی ہے۔ محض لڑکی (کُمدُ) کی شادی ہونی باقی ہے۔ چاروں بھائی دولت کے لالچ میں بہن کی شادی ایک عمر رسیدہ شخص سے کر دیتے ہیں اور ماں پر طرح طرح کے ظلم ڈھاتے ہیں۔ دولت کی ہوس اور سماجی ٹھیکداروں کی بنائی نفرت آمیز فضا میں بیوہ ماں کے بچے بھی اس کے ساتھ کس قدر ذلت آمیز برتاؤ روا رکھتے ہیں، اس کی بھرپور عکاسی پریم چند نے مذکورہ افسانے میں کی ہے۔ یہ بیوہ عورت کا دوسرا روپ ہے۔ ایک روپ جوان بیوہ کا' معصوم بچہ' میں نظر آتا ہے اور یہ دوسرا روپ بیٹوں والی بیوہ کا ہے۔ ان دونوں شکلوں میں بیوہ عورت کے ساتھ معاشرت میں روا رکھے جانے والے سلوک کا بہت باریک بینی سے مطالعہ نظر آتا ہے۔ افسانہ کے مرکزی کردار پھول متی کے گرد واقعات کا جو تانا بانا پریم چند نے بُنا ہے وہ بہت فطری اور زمانہ کی روش کے عین مطابق ہے۔ اس افسانہ میں ہندو سماج میں موجود دقیانوسی روایات کی بہت ہولناک تصویر اُبھرتی ہے۔ آج حقوق بیوگان سے متعلق نئے قوانین کے نفاذ کے باوجود اس سماج کی صورتِ حال میں کوئی فرق نہیں آیا ہے۔ عملی زندگی میں آج بھی یہ قوانین بے معنی ہیں۔ مذکورہ افسانہ اس کربناک صورتِ حال کا نہ صرف احاطہ کرتا ہے بلکہ قاری کو ایک لمحہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے یہی پریم چند کی افسانہ نگاری کی اہم خصوصیت ہے۔

چوتھا افسانہ 'شانتی' ہے جو پہلے 'سکونِ قلب' کے عنوان سے اردو میں ماہنامہ 'عصمت' فروری ۱۹۲۴ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ پھر شانتی کے عنوان سے ہندی میں شائع ہوا۔ مذکورہ مجموعہ میں یہ افسانہ 'شانتی' کے عنوان سے ہی شامل کیا گیا ہے۔ اس کو اردو سے ہندی میں ترجمہ کرتے وقت پریم چند نے کچھ تبدیلیاں کی تھیں مثلاً 'سکونِ قلب' میں گوپا کے شوہر کا نام سری ناتھ تھا لیکن شانتی میں یہ نام بدل کر دیو ناتھ کر دیا ہے۔ متن میں بھی بعض تبدیلیاں ہیں۔ اس افسانہ میں پریم چند نے ذہنی اور فکری عدم

مناسبت کی بنا پر ازدواجی زندگی میں اُبھرنے والے اختلافات کی بڑی چابکدستی سے عکاسی کی ہے اور کس طرح اس غیر متوازن زندگی میں اچھے خاصے آباد گھر برباد ہو جاتے ہیں، اس کا تذکرہ کیا ہے۔ افسانہ میں دیوناتھ کی بیوہ گوپا اپنی اکلوتی بیٹی سنّی (سنیتا) کی شادی اپنے شوہر کے دوست مداری لال کے لڑکے کیدارناتھ سے آپسی تعلقات کی بنا پر کردیتی ہے اکلوتا بیٹا ہونے کے سبب لاڈ پیار نے کیدارناتھ کے اندر ایسی انانیت بھردی ہے کہ ازدواجی زندگی کی ذمہ داریاں بھی اس پر بند نہیں باندھ پاتیں اور جو اس کے دل میں آتا ہے وہ وہی کرتا ہے۔ سنّی بھی گوپا کی اکلوتی اور لاڈ پیار میں پلی بیٹی ہے لیکن نسوانی انا کی وجہ سے اپنے شوہر کی انانیت کو اپنی ہتک تصور کرتی ہے حالانکہ وہ اپنی ازدواجی زندگی کو خوشگوار بنانے کی بھرپور کوشش کرتی ہے لیکن اس کے نتائج بہتر نہ ہوکر اور بدتر نکلتے ہیں کیدارناتھ ازدواجی زندگی سے فرار اختیار کر کے ایک ایکٹریس کی آغوش میں پناہ لیتا ہے۔ جس سے غمزدہ ہوکر اور اس کی بے مروتی اور بدچلنی سے بددل ہوکر سنّی خودکشی کرلیتی ہے۔ اس طرح اس کو شانتی مل جاتی ہے۔ دراصل پریم چند کے زمانہ تخلیق میں عورتوں کی نسوانی انا اور اس کی خاطر اپنی جان سے گزر جانا ایک وقار کا مسئلہ تھا دوسری جانب مردوں کا بدکردار ہونا اور ازدواجی زندگی سے فرار اختیار کرنا بھی ایک عام رویہ بن گیا تھا۔ کیونکہ کوئی قانون ایسا نہ تھا جو شادی کے اس بندھن سے دونوں کو الگ کرسکتا۔ آج کے دور میں خواتین کو بہت سے حقوق حاصل ہیں اور انھیں خودکشی کی جگہ قانونی طور پر ایسی تباہ کن ازدواجی زندگی سے نجات مل سکتی ہے۔ بہرحال پریم چند نے جس طرح اس افسانہ کو بُنا ہے اور ازدواجی زندگی کے اس ہولناک پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ اس سے اُس زمانے کے معاشرے کی خرابیوں کی مکمل تصویر سامنے آتی ہے اور یقیناً یہ منشی جی جیسے افسانہ نگاروں کی تخلیقات ہی تھیں جن کی بدولت معاشرے کی خرابیوں کی جانب عوام اور سرکار کی توجہ ہوئی تھی اور خواتین کی بہتری کے لئے قوانین بنائے گئے تھے۔

پانچواں افسانہ 'روشنی' ہے یہ مشہور و مقبول افسانہ ماہنامہ 'ادبی دنیا' میں نومبر ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں ایک آئی۔ سی۔ ایس آفیسر اور ایک دیہاتی بیوہ کو

مرکزی کردار بنا کر پریم چند نے ایک غریب بیوہ کی اخلاقی جرأت، جذبہ ایثار اور اعلیٰ انسانی اقدار پر روشنی ڈالی ہے۔ بیانیہ تکنیک پر مبنی اِس افسانہ کا اسلوب سیدھا سادا، صاف ستھرا اور دل کو چھو لینے والا ہے۔ افسانہ کی شروعات میں پریم چند اُس آئی۔سی۔ ایس۔ افسر کی تعیناتی اتر پردیش کے ایک کوہستانی علاقے کے سب ڈویژن میں بتاتے ہیں۔ کھلے میدانوں میں کام کرنے کا، شکار اور فطرت کے مناظر کا ذکر کرتے ہوئے وہ تعلیم کی صورت حال، مُدرسوں کو کھاٹ پر بیٹھ کر اونگھنے اور اسکولوں میں بچوں کی کمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اس کے علاوہ بھی وہ مختلف پہلوؤں پر نگاہ ڈالتے ہیں کہ اچانک سرکاری افسر کو گرد کا طوفان گھیر لیتا ہے۔ اسی طوفانی حالت میں افسر تو گھوڑے کی پیٹھ پر بیٹھے ہونے پر بھی راستہ نہیں چل پاتا جبکہ ایک عورت سر پر کھانچی رکھے تیز قدموں سے جاتی دکھائی دیتی ہے۔ بادو باراں کے طوفان میں بھی اس کی مردانہ وار چال اور آس پاس کے ماحول سے بے نیازی اُسے حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ افسر کے راستہ پوچھنے پر وہ اُسے ڈھارس دے کر آگے چلنے کے لیے کہتی ہے جہاں اس کا گاؤں ہے اور وہاں سے سیدھا راستہ ہے افسر اُس کے اس طرح آندھی طوفان میں بے جھجک چلنے پر سوال کرتا ہے تو اسے عورت جواب دیتی ہے کہ وہ ایک بیوہ ہے چھوٹے چھوٹے بچے گھر پر ہیں اس لیے اس کا گھر پہنچنا ضروری ہے اور یہ کہتے ہوئے وہ اس طوفان میں تیزی سے آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ آئی۔سی۔ایس آفیسر جب گاؤں پہنچتا ہے تو اس بات پر متعجب ہوتا کہ بیوہ اس وجہ سے پریشان تھی کہ مسافر ابھی تک گاؤں کیوں نہیں پہنچا۔ افسر ازراہ ہمدردی اس کو پانچ روپیہ دینا چاہتا ہے مگر وہ اُسے قبول نہیں کرتی۔ افسر اپنی منزل کی جانب چلتا ہے راہ میں اولوں کا طوفان اُسے آ گھیرتا ہے۔ اسی درمیان ایک اندھا رپٹ سے نالے کے پانی میں گر جاتا ہے افسر کے دل میں کش مکش ہوتی ہے کہ اُسے بچائے یا نہیں ...... اور آخر کار انسانیت جیت جاتی ہے۔ افسر خود پانی میں کود کر اُسے بچاتا ہے اور اندھا جب ہوش میں آتا ہے تو افسر سے اُس کا تعارف چاہتا ہے۔ جو اب ملتا ہے کہ وہ ایک خادم ہے تو اندھا کہتا ہے کہ تمھارے سر پر کسی دیوی کا سایہ ہے:۔

''ہاں' ایک دیوی کا سایہ ہے۔''

''وہ کون دیوی ہے؟''

''وہ دیوی پیچھے کے گاؤں میں رہتی ہے۔''

''تو کیا وہ عورت ہے؟''

''نہیں میرے لیے تو وہ دیوی ہے۔''

پند و موعظت سے بھرے ہوئے یہ چھوٹے چھوٹے جملے قدیم ہندوستانی تہذیب کو اُجاگر کرتے ہیں۔ دراصل پریم چند مذکورہ افسانہ کے ذریعہ آئی۔سی۔ایس آفیسر کے دلی جذبات کا اظہار کر رہے ہیں کہ بیوہ عورت کے عزم، بے خوفی اور انسان دوستی نے اُسے روشنی دکھائی تھی کہ وہ اندھے انسان کو پانی میں ڈوبنے سے بچا سکے۔ اس طرح انسانی ہمدردی کے احساس کو جگانے والے کردار کو پیش کر کے پریم چند نے افسانہ کو بامقصد اور پُر اثر بنا دیا ہے۔

چھٹا افسانہ 'مالکن' ہے جو پہلی بار ہندی میں 'سوامنی' کے عنوان سے وشال بھارت ستمبر ۱۹۳۱ء میں چھپا تھا پھر اس مجموعہ میں اردو زبان میں 'مالکن' کے عنوان سے شامل کیا گیا ہے۔ مذکورہ افسانے میں پریم چند نے ہندوستانی دیہات کے ایک ایسے خاندان کی زندگی کا بڑا خوبصورت منظر پیش کیا ہے۔ جہاں ایک جوان عورت ''رام پیاری'' بیوہ ہو جاتی ہے تب اس کا سسر اس کو ڈھارس دیتا ہے اور اسے گھر کے بھنڈار کی چابی سپرد کر کے' اپنے مرحوم بیٹے کی جگہ ہل بیل سنبھال لیتا ہے۔ رام پیاری کی چھوٹی بہن رام دُلاری اس کے دیور کو بیاہی ہے پیاری مالکن ہونے کے احساس میں گم ہو کر خاندان کے اخراجات چلانے میں منہمک ہو جاتی ہے اور اس میں خود کو اس قدر غرق کر لیتی ہے۔ کہ اس پر طعنے تشنے کا بھی کوئی اثر نہیں ہوتا ہے:

''گھر کے سبھی آدمی اپنے اپنے موقع پر پیاری کو دو چار سخت وسست سنا جاتے تھے اور وہ غریب سب کی دھونس ہنس کر برداشت کر لیتی تھی۔ مالکن کا تو یہ فرض ہے کہ سب کی دھونس

برداشت کرے اور کرے وہی جس میں گھر کی بھلائی ہو۔ مالکانہ
ذمہ داری کے احساس پر طعن وطنز اور دھمکی کسی چیز کا اثر نہ ہوتا۔ اس کا
مالکانہ احساس ان جملوں سے اور بھی قوی ہو جاتا تھا۔ وہ گھر کی منتظمہ
ہے۔ سبھی اپنی اپنی تکلیف اسی کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ جو کچھ وہ
کرتی ہے وہی ہوتا ہے اس کے اطمینان کے لیے اتنا کافی تھا۔"

اور پھر اسی احساس ذمہ داری اور گھر کی عزت بچانے کی بنا پر اس کے اپنے زیورات ایک ایک کر کے گروی ہو جاتے ہیں۔ مہربان سسر سمجھاتا ہے لیکن وہ ان سنی کر دیتی ہے اور سسر، چھوٹی بہن دلاری، دیور متھرا اور اس کے بچوں کی خاطر سب الجھنیں برداشت کرتی ہے۔ انھیں سکھ پہنچانے اور فکروں سے بے نیاز رکھنے میں اپنی جوانی کھو دیتی ہے:

"تیس برس کی عمر میں اس کے بال سفید ہو گئے۔ کمر
جھک گئی۔ آنکھوں کی روشنی کم ہو گئی مگر وہ خوش تھی، مالک ہونے کا
احساس ان تمام زخموں پر مرہم کا کام کرتا تھا۔"

سسر کا انتقال ہو جاتا ہے، دیور کو زیادہ سمجھ بوجھ نہیں ہے۔ حالات بگڑنے لگتے ہیں تو متھرا اپنی بھاوج سے کہتا ہے کہ وہ گاؤں چھوڑ کر روزگار کی تلاش میں کہیں اور جانا چاہتا ہے۔ پیاری تو ایسا نہیں چاہتی مگر بے بس ہے دُکھی ہو کر بھی وہ گھر کو سنوارنے میں لگی رہتی ہے۔ پریم چند نے اس افسانے میں ایک بیوہ کے ساتھ اس کے سسر کے مشفقانہ برتاؤ کو پیش کر کے عام روایت سے بالکل الگ راستہ اختیار کیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ایک غمزدہ بیوہ کو مالکن کے روپ میں گھر کی بڑی بن کر اپنے مرحوم شوہر کی یادوں کو خاندان کی بہتری کے لیے وقف کرنے کے عمل سے اس کی زندگی سدھر سکتی ہے اسی لیے وہ ایک آدرش بیوہ کے روپ میں سامنے آتی ہے جس کو بجائے نفرت کے محبت کے ماحول نے جنم دیا ہے۔

ساتواں افسانہ 'نئی بیوی' ہے جو لاہور سے نکلنے والے رسالہ 'افسانہ' کے شمارہ بابت مئی ۱۹۳۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ہندی میں یہ افسانہ 'نیا ویواہ' کے عنوان سے 'مان

سرور' جلد۲ میں چھپا تھا۔ مذکورہ افسانہ نو آبادیاتی نظام میں دولت مند طبقہ کی سماجی رضامندی سے عیاشی کا ایک سفر نامہ ہے۔ ایک رنگین مزاج ساہوکار اپنی بیوی کی موت کے بعد ایک کمسن لڑکی سے شادی رچالیتا ہے جب کہ اُس کے اور لڑکی کے درمیان نہ صرف جسمانی رشتوں میں فاصلہ ہے بلکہ ذہنی طور پر بھی اختلاف ہے۔ عمر کے اعتبار سے بے جوڑ شادی کے موضوع پر لکھے گئے اِس افسانہ اس میں ایک سیٹھ جی اپنی بیوی کے انتقال کے بعد دولت کے بل بوتے پر ایک کمسن لڑکی سے شادی رچا لیتے ہیں۔ اِس شادی کی بنا پر بہت سے ذہنی اور جسمانی مسائل پیدا ہو جاتے ہیں لالہ ڈنگامل دولت کمانے اور مجرے سننے کی چاہ میں اپنی وفا شعار بیوی لیلا کی جانب سے اس درجہ لاپرواہی برتتا ہے کہ وہ گھٹ گھٹ کر مر جاتی ہے لیکن دوسری کمسن لڑکی آشا سے شادی کے بعد وہ کس قدر دلچسپی اور اپنائیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اس کی یہ تصویر اُن بے میل رشتوں کے قدرتی انجام کی جانب ڈھکیل دیتی ہے۔ دراصل 'نئی بیوی' کا مقصد اُس نام نہاد سماج کے گھناؤنے رُخوں سے پردہ اٹھانا ہے جسے بڑی خوبصورتی سے روایتوں اور رواجوں کے پردے میں نہاں رکھا جاتا ہے۔

مذکورہ دونوں افسانے محض اس وجہ سے اہم نہیں کہ ان میں عورت کی ازدواجی زندگی کو موضوع بناتے ہوئے نام نہاد سماج کے گھناونے رُخوں سے پردہ اُٹھایا گیا ہے یا معاشرے کے سامنے ایک آدرش بیوہ کا روپ پیش کیا گیا ہے بلکہ یہ افسانے اس لیے بھی اہمیت کے حامل ہیں کہ پریم چند نے عورت کے جنسی مسائل کو سامنے رکھتے ہوئے اس کی فطری خواہشوں کو اُجاگر کیا ہے۔ یہ تحریک اُنھیں فکشن کے بدلتے ہوئے رجحان سے ملی تھی جس کی ایک شکل ''انگارے'' کی صورت میں قاری کے سامنے آئی اور جس نے فن کار کو بے باکانہ اور آزادانہ تخلیقی اظہار کی ترغیب دی۔ لہٰذا پریم چند نے بندھے ٹکے اخلاقی اور معاشرتی قوانین سے اوپر اٹھ کر سیکس کے موضوع کو براہ راست اپنایا۔ 'مالکن' اور نئی بیوی' دونوں افسانوں میں پریم چند نے دو مختلف زاویوں سے 'جنس' (Sex) کے معاملہ کو پیش کیا ہے۔ 'مالکن' کی رام پیاری بیوہ ہونے کے بعد گھر کی ذمہ داریوں کا

شدّت سے احساس کرتی ہے اور سسُر کے مشفقانہ رویہ کی بدولت خود کو گھر کی مالکن سمجھتی ہے۔ عین جوانی کے عالم میں یہی تصور اس کی خواہشات کو کچل دیتا ہے جب کہ اس کی حقیقی بہن رام دُلاری جو کہ اس سے صرف تین سال چھوٹی ہے، اپنے شوہر متھرا کے ساتھ بھرپور ازدواجی زندگی گزارتی ہے۔ لیکن جب دُلاری متھُرا اور اس کے بچے پیاری کو اکیلا چھوڑ کر چلے جاتے ہیں تو تنہائی کے ایام میں ملازم جوکھو اس کا سہارا بنتا ہے اور پھر اس کی چھیڑ چھاڑ کی بدولت دبی ہوئی نسوانی خواہشات سرکشی کی جرأت کرتی ہیں۔ اس کے برعکس 'نئی بیوی' کی آشا، رام پیاری کی طرح گھریلو لذتوں سے کبھی بھی آشنا نہیں ہو پاتی ہے بلکہ ہر پل اپنے آپ کو گھٹن کے ماحول میں محسوس کرتی ہے اور پھر دھیرے دھیرے فطری طور پر وہ اپنے نوکر جُگل کے قریب ہو جاتی ہے، جس کا خود اُسے بھی احساس نہیں ہو پاتا ہے۔

مذکورہ دونوں افسانے عورت کی نفسیات کی گہرائیوں میں ڈوب کر لکھے گئے ہیں۔ ان افسانوں میں تھرڈ پرسن (نوکر) کی آمد عورت کی جنسی خواہشات کی نمائندگی کے طور پر ہوتی ہے۔ جُوکھو اور جگل دونوں کے کرداروں کے عمل سے یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایسے جذباتی اور جنسی لمحات کی ذمہ داری بھی سماجی عمل پر عائد ہوتی ہے۔ جیسا کہ 'نئی بیوی' کی آشا اپنے عمر رسیدہ شوہر سے جنسی تشفی حاصل کرنے میں ناکام ہونے پر جُگل سے تعلقات استوار کر لیتی ہے تو 'مالکن' کی رام پیاری کو جوکھو سے ایک نئی لذّت آمیز زندگی کی شروعات کا اشارہ ملتا ہے۔ بقول پروفیسر شکیل الرحمٰن:

> ''نئی بیوی'' اور 'مالکن' میں جذباتی زندگی کم و بیش ایک ہی انداز سے پیش ہوئی ہے۔ دونوں افسانوں میں تیسرے آدمی کے کردار کے عمل سے باتیں کہہ دی گئی ہیں .... تیسری شخصیت سے انسانی نفسیات کی گرہیں کھلتی ہیں .... تیسری شخصیت سے ایک نئی لذت آمیز زندگی کی تخلیق کا اشارہ ملتا ہے۔''

(پریم چند کا فن، ص ۴۸۔۴۹)

یہ اشارہ واضح طور پر دونوں افسانوں میں ہے 'مالکن' میں اس وقت سامنے آتا ہے جب جوکھو شادی کے مسئلے پر گفتگو کرتا ہے اور رام پیاری اس میں گہری دلچسپی لیتی ہے:

"پیاری کے رخسار پر ہلکا سا رنگ آ گیا۔ بولی! اچھا اور کیا چاہتے ہو؟ ...... جوکھو۔ "اچھا تو سنو۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ تمہاری طرح ہو۔ ایسی ہی لجانے والی ہو۔ ایسی ہی بات چیت میں ہوشیار ہو۔ ایسا ہی اچھا کھانا پکاتی ہو۔ ایسی ہی کفایت شعار ہو۔ ایسی ہی ہنس مکھ ہو، بس ایسی مورت ملے گی تو بیاہ کروں گا نہیں تو اسی طرح پڑا رہوں گا' پیاری کا چہرہ شرم سے سرخ ہو گیا۔ پیچھے ہٹ کر بولی! تم بڑے دل لگی باج ہو۔"

اسی طرح افسانہ "نئی بیوی" کے آخری جملے سرگوشی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور عورت کے بنیادی رُجحان پر اثر انداز ہوتے ہیں:

"......... بیوی جس کام کے لیے ہے اُسی کے لیے ہے، "آخر بیوی کس کام کے لیے ہے؟" "آپ مالک ہیں نہیں تو بتلا دیتا بیوی کس کام کے لیے ہے" .... نہ جانے کیسے آشا کے سر کا آنچل کھسک کر کندھے پر آ گیا تھا۔ اس نے جلدی سے آنچل سر پر کھینچ لیا اور یہ کہتی ہوئی اپنی کمرے کی طرف چلی۔ 'لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تم ذرا آ جانا۔"

واوین میں لکھے گئے یہ آخری فقرے قاری کو حیرت و استعجاب میں ڈال کر ایک ایسے نقطۂ ارتکاز پر لے آتے ہیں جہاں معانی اور مفاہیم کے کئی در کھلتے ہیں۔

مجموعہ "واردات" کا آٹھواں افسانہ "گلی ڈنڈا" ہے۔ یہ افسانہ پہلی بار ہندی رسالہ 'ہنس' میں فروری ۱۹۲۹ء میں چھپا تھا۔ اردو میں اسی عنوان سے مجموعہ میں شامل ہے۔ افسانہ کا موضوع اس دور کی افسانوی روایات سے ذرا ہٹ کر ہے۔ اس کے ذریعہ پریم چند جہاں ہندوستان میں انگریزی کھیلوں پر ناقدانہ تبصرہ کرتے ہیں وہیں

ہندوستانی کھیل 'گلی ڈنڈا' کے توسط سے بچپن کی بھولی بسری یادوں کو سمیٹے ہوئے انسانیت اور محبت کا پیغام دیتے ہیں۔ افسانہ کا آغاز ان جملوں سے ہوتا ہے:

"ہمارے ہاں انگریزی خواں دوست مانیں یا نا مانیں میں تو یہی کہوں گا کہ گلی ڈنڈا سب کھیلوں کا راجہ ہے ....
لیکن ہم انگریزی کھیلوں پر ایسے دیوانے ہو رہے ہیں کہ اپنی سب چیزوں سے ہمیں نفرت سی ہو گئی ہے۔"

گلی ڈنڈے کا شوق پریم چند کو اوائل عمر سے تھا:

"اب بھی جب کبھی لڑکوں کو گلی ڈنڈا کھیلتے ہوئے دیکھتا ہوں تو جی لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے کہ ان کے ساتھ جا کر کھیلنے لگوں۔"

اپنے اس شوق کا ذکر پریم چند عمر کے آخری حصے تک کرتے رہے۔ ۲۵ رمارچ ۱۹۳۵ء کو جب وہ فلمی دنیا سے بددل ہو کر بمبئی سے بنارس واپس آرہے تھے تو راستے میں اپنے دوست پنڈت ماکھن لال چترویدی کے ہاں کھنڈوا (مدھیہ پردیش) میں چند دنوں کے لیے رُک گئے۔ ڈاکٹر کمل کشور، وِشوکوش کی پہلی جلد میں لکھتے ہیں کہ پریم چند ایک روز اپنے دوستوں کے ساتھ ندی کنارے گھومنے گئے۔ وہاں کے پُرسکون ماحول نے ان کے بچپن کی یادوں کو گدگدایا تو انھوں نے وہیں پڑی ہوئی ایک لکڑی سے گلی اور ڈنڈا بنایا پھر کھیلنے لگے۔ بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے اس افسانہ میں پریم چند نے رشتوں ناطوں کی نشاندہی کرتے ہوئے کھیل کھیل میں، اونچ نیچ اور ذات پات کے بندھنوں پر بھرپور طنز کیا ہے اور چھوٹے بڑے کی تمیز کو مٹانے والے اس قومی کھیل کو سراہتے ہوئے تفرقہ کو مٹانے کا محرک ثابت کیا ہے۔

نفسیاتی اعتبار سے انھوں نے اس افسانہ میں بچپن اور جوانی کا مقابلہ بڑے دلچسپ ڈھنگ سے کیا ہے کہ بچپن مجموعہ ہے خلوص، محبت، بے باکی، انصاف اور سچائی کا۔ پورپور بڑھتی اس عمر میں ذات برادری، اونچ نیچ یا مصلحت کوشی کا قطعاً احساس نہیں ہوتا ہے جبکہ بڑے ہونے پر جیسے جیسے شعور بالغ ہوتا جاتا ہے، سماجی کثافت ذہنوں کو

پراگندہ کرنا شروع کرتی ہے۔ چھوٹے بڑے، امیر غریب کی تمیز و تفریق پیدا کرتی ہے۔ غیر فطری اور کھوکھلے جذبات محبت اور خلوص کی قدروں کو پامال کرتے ہیں جس سے انسانیت مجروح ہوتی ہے۔ پریم چند نے زندگی کی ان ہی حقیقتوں کو ''گلی ڈنڈا'' میں بڑے سیدھے سادے لیکن منفرد انداز میں پیش کیا ہے۔

نواں افسانہ ''سوانگ'' ہے جو جامعہ جنوری ۱۹۳۵ء کے شمارہ میں اسی عنوان سے شائع ہوا۔ اس افسانے کے ذریعہ پُر مذاق پیرایہ میں پریم چند نے دو راجپوت خاندانوں کے وقت کے ساتھ بدلتے مزاجوں کا منظر نامہ پیش کیا ہے۔ شہر میں پڑھنے لکھنے، کاروبار کرنے کے بعد جہاں علم اور تجربہ نے راجپوتی دبدبہ میں سوچ و فکر کا عنصر زیادہ پیدا کر دیا ہے، وہیں دیہات میں رہتے ہوئے راجپوتی روایات کا اثر قدیم شکل میں برقرار رہا ہے کہ جیسا اس قوم میں خودداری، عزتِ نفس اور جذبۂ ایثار پایا جاتا تھا۔ پریم چند نے اس تبدیلی کو قارئین کے سامنے پیش کرنے کی غرض سے واقعات کی جو بنت کی ہے وہ اگر چہ ایک مزاحیہ شکل ہے لیکن اس میں انھوں نے افسانے کے ہیرو گجندر سنگھ کے کردار میں علم اور دانشوری کے عُنصر کو بدرجہ اتم برقرار رکھا ہے اور وہ باوجود اپنی تمام کمزوریوں کے اپنی ذہانت سے خوبصورتی کے ساتھ ان کمزوریوں کا جواز پیش کر کے انھیں دوسرے معنی دے دیتا ہے۔ پریم چند نے قدیم روایات یا بے سوچی سمجھی بہادری کے جذبے کو بدلتے ماحول میں علم سے جوڑ کر نئی سمت عطا کی ہے۔

دسواں افسانہ ''انصاف کی پولیس'' ہے جو پہلی بار ہندی میں ''خدائی فوجدار'' کے عنوان سے چھپا تھا۔ اس کا اردو ترجمہ مذکورہ مجموعہ میں شامل ہے۔ پریم چند کا یہ افسانہ اشتراکی نقطۂ نظر پر مبنی ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار سیٹھ نانک چند محض ایک لوٹا ڈور لے کر گاؤں میں آیا تھا اور اپنی بے ایمانی، اور سود خوری کے کاروبار سے غریب، ضرورت مند اور بے بس انسانوں کا استحصال کر کے سیٹھ نانک چند بن گیا تھا۔ وہ پانچ ہزار روپیہ سالانہ ٹیکس انگریزی سرکار کو ادا کرتا تھا اور چھوٹے بڑے افسروں کو مُفت مال سپلائی کر کے ان کی خدمت کرتا رہتا تھا۔ بلکہ اپنی ساکھ بنائے رکھتا تھا تاکہ غریبوں کا

اور بہتر طریقے سے استحصال کیا جا سکے۔ یہی سیٹھ نام ونمود اور علاقے میں اپنی مذہب پرستی کا مظاہرہ کرنے کے لیے سود کی رقوم سے مندر بنوانے کی تدبیر کر رہا تھا کہ اس درمیان اُسے انصاف کی پولیس کی جانب سے خطوط ملنے لگتے ہیں کہ وہ ۲۵ ہزار روپیہ دے ورنہ ڈاکہ ڈالا جائے گا۔ پہلے تو نانک چند اس پر کوئی توجہ نہیں دیتا پھر سوچتا ہے کہ پولیس کے پاس جاؤں گا تو ان کو پوجنا پڑے گا اور مطلب بھی حل نہ ہوگا اس اعتبار سے وہ خود اس سے بچاؤ کی ترکیبیں سوچتا رہتا ہے۔ ایک دن پولیس کے سپاہی اس کے گھر پہنچ کر بتاتے ہیں کہ داروغہ جی نے سیٹھ کی حفاظت کے لیے انھیں بھیجا ہے۔ سیٹھ کو مزید یقین دلانے کے لیے اُسے اس قدر سمجھاتے ہیں کہ وہ اپنا سارا مال پولیس کی موٹر گاڑی میں رکھ کر تھانے میں جمع کرنے پر رضامند ہو جاتا ہے۔ سیٹھ جی کا مال اور سیٹھ جی کو لے کر جب پولیس والے گاڑی سے چلتے ہیں تو ہیڈ کانسٹیبل سیٹھ جی سے سوالات کر کے ساری روداد معلوم کر لیتا ہے اور انھیں ایک جگہ گاڑی سے اتار کر بتاتا ہے کہ وہ انصاف کی پولیس والے ہیں اور سیٹھ جی کو مشورہ دیتا ہے کہ اپنا کاروبار نئے سرے سے شروع کریں۔ جب ان کے پاس اسی طرح کا مال جمع ہو جائے گا تو پھر ہم لوگ آئیں گے۔ گاڑی چلی جاتی ہے سیٹھ جی ہانپتے، کانپتے، چیختے رہ جاتے ہیں۔ اس افسانہ میں پریم چند نے ہندوستانی ساہوکاروں کے استحصال کی بھرپور عکاسی کی ہے اور معاشرے میں نہ صرف ان کے دباؤ کا بیان کیا ہے بلکہ اس کا علاج بھی انھوں نے 'جیسا کرنا ویسا بھرنا' سے نکالا ہے۔ آج بھی یہی جابرانہ نظام قائم ہے۔ غریبوں اور بے بسوں کا استحصال ہو رہا ہے لیکن انصاف اور مساوات کہیں بھی نظر نہیں آ رہا ہے۔

گیارہواں افسانہ ''غم نہ داری بُز بخر'' ہے۔ ہندی میں یہ افسانہ ان کی کہانیوں کے مجموعے گپت دھن، جلد ۲ میں 'کوئی دکھ نہ ہو تو بکری خرید لو' کے نام سے شامل ہے۔ اس مزاحیہ افسانہ کا پلاٹ ایک خاندان میں دودھ کی کمی رفع کرنے کی خاطر بکری پالنے کے واقع پر منحصر ہے لیکن اس بکری پالنے کے پیچھے کتنے پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں اور کیا کیا پریشانیاں اٹھانی پڑتی ہیں اس کا بہت عمدگی سے خاکہ کھینچا گیا ہے اور یہ پیغام

دیا گیا ہے کہ جو چیز سہولیت سے دستیاب ہو جائے اس کے لیے اتنے جنجال پالنے کی ضرورت نہیں ہے۔ بکری صاحبہ جس طرح مالک کو پریشان کرتی ہیں اسے وہی لوگ بخوبی سمجھ سکتے ہیں جو اس مصیبت سے گزرے ہیں۔ اس میں پریم چند کا کمال یہ ہے کہ ان واقعات کو بڑے سلیقے سے مرتب کیا ہے جس سے قاری لطف اندوز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

بارھواں افسانہ ''مفت کرم داشتن'' ہے یہ افسانہ پہلی بار ہندی میں ''مفت کا لیش'' کے عنوان سے 'ہنس' اگست ۱۹۳۴ء میں چھپا تھا۔ اس افسانہ میں پریم چند نے جان پہچان سے سفارشوں کے طریقۂ کار کو بیان کیا ہے۔ بیانیہ انداز میں یہ افسانہ ایک ایسے شخص کے گرد گھومتا ہے جسے حاکم نے کسی ذاتی دلچسپی کی بنا پر ملنے کے لیے بلوایا تھا۔ لیکن یہی واقعہ اس شخص کے لیے مصیبت بن گیا اور لوگ اس کو اپنی سفارش کرانے کے لیے مجبور کرنے لگے۔ ظاہر ہے کہ ذاتی ملاقات سفارشوں کا بوجھ کیسے برداشت کر سکتی تھی لیکن خود بخود ہو جانے والے کاموں میں بھی اس شخص کی سفارش کا اثر محسوس کیا جانے لگا تھا۔ مزاحیہ لب ولہجہ میں لکھے اس افسانہ کی اہمیت آج بھی برقرار ہے کیونکہ سفارشوں کا سلسلہ دورِ حاضر میں بھی اسی ٹھاٹ باٹ سے چل رہا ہے۔

تیرھواں افسانہ قاتل کی ماں ہے۔ مجموعہ کا یہ آخری افسانہ ہندی میں پریم چند کی اہلیہ شیورانی دیوی کے نام سے شائع ہوا تھا جب کہ اردو میں خود پریم چند نے اسے اپنے مجموعہ ''واردات'' میں شامل کیا۔ اس افسانہ میں پریم چند نے اپنے عہد میں جذبۂ حُریت سے بھرپور نوجوانوں کی تحریک کو قتل وخون ریزی کے واقعات سے جوڑا تو ہے لیکن یہ پہلو بھی اُجاگر کیا ہے کہ ایسے پاک جذبہ کو ان جرائم میں ملوث کر کے بے قصوروں کو پھانسی چڑھوانے سے بہتر ہو کہ خود سامنے آیا جائے۔ دراصل پریم چند حب الوطنی اور انگریزوں کے خلاف بیدار ذہنیت کو تشدد کی راہ نہ چلنے کے بجائے عدم تشدد کی دعوت دینا چاہتے ہیں۔ جس میں ایک ماں کے کردار کو بخوبی واضح کیا ہے۔ رامیشوری کا اکلوتا لڑکا ونود جب کسی افسر کا خون کر کے گھر آتا ہے اور اسے اپنا حال بتاتا ہے تو ماں کو یہ دکھ

ہوتا ہے کہ اس کے بیٹے کے افعال سے بےقصور سزا پائیں گے۔ وہ اسے پھٹکارتی ہے کہ اگر اس نے ایسا کیا ہے تو مردانہ وار سامنے آئے۔ لڑکا ناراض ہو کر چلا جاتا ہے رامیشوری کو چین نہیں آتا وہ کانگریس آفس اور عدالت تک جا پہنچتی ہے اور جب وہ لوگ جو بےقصور تھے عدالت میں پیش ہوتے ہیں تو رامیشوری حقیقتِ حال سے مجسٹریٹ کو مطلع کرتی ہے۔ عدالت میں افراتفری مچ جاتی ہے اور اسی درمیان مجمع میں سے نکل کر ونود اپنی ماں کے سینے میں خنجر اتار دیتا ہے۔ رامیشوری مر جاتی ہے۔ پریم چند نے اہنسا کے جذبے کو ابھارنے کے لیے افسانہ کا جو پلاٹ چنا ہے وہ واضح طور پر کانگریس میں گرم دل اور نرم دل کی صورت میں سیاسی طور پر اُبھر چکا تھا۔ لیکن گاندھی جی چونکہ اہنسا کے پجاری تھے اور عوام میں ابھی ہنسا کی جانب رُجحان نہیں تھا۔ اِس پچویشن میں بہت سے دانشور ایسے دوراہے پر آ کھڑے ہوئے تھے جہاں ہنسا اور اہنسا کے سوال پر دو آرا پیدا ہو گئی تھیں۔ کرداروں میں ونود ایک نوجوان' اس دور کے جوشیلے جوانوں کی نمائندگی کرتا ہے تو رامیشوری بھگوان سے ڈرنے والی اور ہنسا کے مخالفین کی نمائندہ ہے۔ جو اپنے اکلوتے بیٹے کو تلقین کرتی ہے کہ اگر تو نے یہ جرم کیا ہے تو سامنے آ کر قبول کر، تیرے پیچھے بےقصور کیوں سزا پائیں۔ ماں کا کردار افسانہ میں کچھ مشتبہ نظر آتا ہے کیونکہ وہ دوسروں کو بےقصور ثابت کرنے کی بہ نسبت اپنے بیٹے کو قاتل ثابت کرنے کی فکر میں زیادہ نظر آتی ہے۔ اس واہمہ کو تقویت اُس کی عُجلت پسندی سے ملتی ہے کیونکہ قاری کے ذہن میں گمان گزرتا ہے کہ یہ بھی ممکن تھا کہ تمام ملزمین جرم ثابت نہ ہونے پر چھوٹ جاتے لیکن اس نے عدالت کی کاروائی مکمل ہونے سے پہلے ہی اپنا فیصلہ صادر کر دیا۔ اس وسوسہ کے باوجود واقعات کی بُنت اس میں ڈرامائی کیفیت افسانہ کو بہت جاندار اور پُراثر بنا دیتی ہے اور یہ احساس پیدا کرتی ہے کہ جوش میں انسان کو پاکیزہ رشتوں اور محبتوں کا بھی احساس نہیں رہ جاتا ہے۔

''غم نہ داری بُز بخر'' اور ''مفت کرم داشتن'' کو چھوڑ کر ''واردات'' میں شامل تمام افسانے پریم چند کے بہترین اور نمائندہ افسانے ہیں۔ ''غم نہ داری بُز بخر'' اور

''مُفت کرم داشتن'' ایک طرح سے دلچسپ انشائیے ہیں جو افسانوی انداز میں لکھے گئے ہیں۔ اسی لیے اِن انشائیہ نما افسانوں میں افسانوی عنصر کی کمی ہے پھر بھی اپنے زمانے کے لحاظ سے ان کی اپنی ادبی قدر و قیمت ہے۔ پریم چند کے عہد میں اِس طرح کے انشائیوں کا عام رواج نہیں ہوا تھا۔ بقیہ گیارہ افسانے ہندوستان کے عہدِ غلامی کے مسائل پر فکر انگیز خیالات کا برملا تخلیقی اظہار ہیں جیسے ''شکوہ شکایت'' مکمل طور پر اُس زمانے کے انسانی رشتوں کا منظر نامہ ہے ''گلی ڈنڈا'' میں اونچ نیچ، چھوٹے بڑے، ذات پات کی نفی کی گئی ہے۔ ''سوانگ'' مزاحیہ ہوتے ہوئے بھی بامقصد ہے۔ ''انصاف کی پولیس'' اشتراکی نقطۂ نظر سے دولت کی غلط تقسیم اور استحصال کے خلاف زبردست انتباہ ہے اور ''قاتل کی ماں'' میں عدمِ تشدد کے پیغام کو بھرپور طور پر پیش کیا گیا ہے۔

معاشی اور سماجی مسائل کی اہمیت مسلّم مگر ۱۹۳۰ء کے بعد فنکارانہ ذہنیت میں جو تبدیلی آئی اور اُس کے تحت انسانی نفسیات کی گہرائیوں کو کھنگالنے کا جو عمل شروع ہوا، اُس کا اظہار ''واردات'' کی شکل میں منظرِ عام پر آیا۔ پریم چند اصلاح سے تو اس میں بھی باز نہیں رہے مگر اس کی حیثیت ضمنی رہ گئی اور نفسیاتی مطالعہ مجموعہ کا مقصد بن گیا۔ اِس مطالعہ کے پیشِ نظر فن کار اپنی تمام تر توجہ عورت اور مرد کے رشتوں کی نفسیاتی جہاد پر مرکوز کرتا ہے مثلاً ''شکوہ شکایت'' محض Adjustment کی کہانی ہے کہ ایک طویل مدت تک میاں بیوی ایک دوسرے کی رفاقت میں رہیں تو عیب بھی حُسن بن جاتا ہے۔ 'مالکن' میں معاشی مسئلہ کے مقابلہ میں جنسی مسئلہ زیادہ اُجاگر ہو کر سامنے آتا ہے۔ ''شانتی'' مردانہ سماج کے خلاف احتجاج، عورت کے وقار کی بلندی اور اُس کی صنفی پہچان پر اصرار کی ضامن ہے۔ اسی رویہ کی بنا پر 'شانتی' کا شمار اردو کے اولین فیمنسٹ (Feminist) افسانوں میں کیا جا سکتا ہے۔

نقطۂ نظر اور بیان کی سطح پر ''واردات'' میں زبردست تنوع ہے۔ اس میں شامل سات کہانیاں واحد متکلم میں لکھی گئی ہیں جیسے ''شکوہ شکایت'' کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فرسٹ پرسن مونولاگ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ''معصوم بچہ'' بھی بیانیہ انداز میں ہے

لیکن یہاں فرسٹ پرسن ایک اہم کردار کی شکل میں آتا ہے اور اُس کی افسرانہ ذہنیت افسانہ کے آخر میں اصلاح پذیر ہو جاتی ہے۔ 'شانتی' میں واحد متکلم کردار کی صورت میں نہیں بلکہ مشاہد کی شکل میں آتا ہے۔ ''روشنی'' بھی فرسٹ پرسن میں ہے اس میں بھی فرسٹ پرسن ایک اہم کردار ہے جو ایک افسر ہے اور جس کی آخر میں اصلاح ہو جاتی ہے۔ ''غم نہ داری بُز بخر'' میں واحد متکلم کردار کی حیثیت سے آتا ہے جب کہ ''بدنصیب ماں''، ''مالکن''، ''نئی بیوی''، ''سوانگ'' اور ''قاتل کی ماں'' تھرڈ پرسن میں تحریر شدہ افسانے ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ پریم چند کا یہ مجموعہ ان کے افکار و خیالات، عصری صورت حال پر ان کی نگاہ عمیق اور فن افسانہ نگاری پر اُن کی زبردست دسترس کا ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس کی سیر ہمیں جدید اردو فکشن کے اوّلین افسانہ نگار کی جملہ صلاحیتوں سے واقف کراتی ہے اور آج تک ہماری تنقید جن معیارات پر فکشن کو پرکھتی رہی ہے ''واردات'' میں پیش کردہ فن پارے اُن پر باتمام وکمال پورے اُترتے ہیں۔

گئودان

پریم چند گاؤں کی زندگی کی حقیقتوں، اقتصادی لوٹ کھسوٹ اور سماجی جبر سے بخوبی واقف تھے۔ انھوں نے ۱۹۳۲ء کے "ہنس" کے ایک شمارے میں لکھا تھا:

"پرجا کے پاس لگان دینے کو کچھ نہیں، مگر سرکار لگان وصول کرکے چھوڑے گی، چاہے کسان بک جائے، چاہے زمین بے دخل ہو جائے، اس کے برتن بھاڑے، بیل، بچھیا، اناج، بھوسا سب کا سب بک جائے۔[۱]

اس کے بعد ۸ر مئی ۱۹۳۳ء کے "جاگرن" میں بھی انھوں نے لکھا:

"ہندوستانی کسانوں کی اس وقت جیسی قابلِ رحم حالت ہے اُسے لفظوں میں پیش نہیں کرسکتا۔ ان کی بدحالی کو وہ خود جانتے ہیں یا ان کا خدا جانتا ہے۔"

اور اپنے ناول "گئودان" میں انھوں نے وقت کے اسی اہم ترین مسئلہ کی جانب قاری کو نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے متوجہ کیا ہے۔ بقول ممتاز حسین:

"جس زمانے میں منشی پریم چند نے یہ ناول لکھا ہے اس زمانے کے سماجی ماحول اور زمینی رشتوں کے پس منظر میں جس چیز کو کسانوں کی زندگی میں بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے وہ اس کی

زمین کی ملکیت کا مسئلہ رہا ہے۔ زمین پر ملکیت کیوں کر حاصل کی جائے اور اس ملکیت کو زمینداروں اور تعلقہ داروں کی بے دخلی سے کیوں کر محفوظ رکھا جائے۔ زمین کے اسی بندھن اور اسی حق ملکیت کے گردان کی طبقاتی نفسیات کا تانا بانا بنتا رہا ہے [2]

یہ اُس عہد کا المیہ تھا جب ملک غلام تھا اور جاگیردارانہ نظام کی گرفت پوری طرح مضبوط تھی۔ اس وقت کسی کسان کا:

"اپنی موروثی یا شکمی زمین سے چمٹنا اور اسی کے لیے اپنی جان و مال کی بازی لگا دینا ہی اس کی زندگی کا سب سے بڑا کارنامہ ہوسکتا تھا۔ چنانچہ منشی پریم چند نے ہوری کی سب سے بڑی جدوجہد اپنے اسی تین بیگھے کو بے دخلی سے بچانے ہی کو ٹھہرایا ہے جو شکمی تھا۔" [3]

اُس نظام کی دین یہ تھی کہ زمیندار من مانی کرنے کے لئے آزاد تھے اور اپنی کسی بھی خواہش کی تکمیل کے لئے اُن کو انسانی قدروں کا ذرا بھی پاس و لحاظ نہ تھا۔ کسانوں کی محنت کا فائدہ خود اٹھاتے اور اپنے عالیشان ایوان کی تعمیر کرتے۔ "گئودان" اِن تمام پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے، دیہی معاشرے کے چہار جانب بکھری ہوئی غربت، افلاس، پسماندگی اور غلامانہ ذہنیت پیدا کرنے والی رسوم کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ سارے محرکات و عوامل سامنے آجاتے ہیں جو ان حالات کے ذمہ دار ہیں۔ چند نفوس کس طرح سالہا سال سے عام کسان اور محنت کش طبقہ کا استحصال کرتے آئے ہیں، کسانوں کا یہ طبقہ کیسے اُن کے جبر و ظلم کا نشانہ بنتا رہا ہے اور کیوں کر وہ اُن کا شکار بننے کے لیے مجبور ہوتا ہے، ان سب کا جواب گئودان میں قاری کو پوری طرح مل جاتا ہے اور اس کو ایک عام کسان کی محرومیوں اور ناکامیوں کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ دیہی زندگی کی دیگر تمام پہلوؤں کی بھی ایسی بھرپور عکاسی اس ناول میں کی گئی ہے کہ روز مرہ کی چہل پہل، ہنسی مذاق، وہاں کی مصروفیات اور معمولات، پس ماندہ طبقہ کے

مسائل اور اُن کی عارضی راحتیں، اُن میں آپسی رشتوں کا پاس ولحاظ، اُن کی باہمی رنجشیں ورقابتیں اور اُن میں اپنائے گئے طور طریق اپنے حقیقی رنگ روپ میں زندگی سے اِس طرح ہم آہنگ ہوئے ہیں کہ ''گئودان'' دیہی معاشرہ کی حقیقی تصویر بن گئی ہے۔ ایک ایسی تصویر جو آئینہ کا کام دیتی اور دیہی زندگی کو پوری طرح قاری کے ذہن پر منعکس کردیتی ہے۔ بقول کشن پرشاد کول:

> ''اس سے زیادہ صاف آئینہ جس میں دیہاتی زندگی کی سب ہی قسم کی جیتی جاگتی اور بولتی چالتی تصویریں دکھائی دیتی ہیں، اُردو زبان وادب میں دوسرا نہیں۔''[۴]

اُن کی دیگر تخلیقات کی طرح گئودان میں بھی:

> ''مقامی رنگ، مقامی خصوصیات ان کے یہاں اوّل سے آخر تک جھلکتی ہیں۔''[۵]

انھیں اسباب کی بنا پر:

> ''پریم چند کے ایک نقادنے، گئودان کو Epic of Rural India کہا ہے اور ان کے دیگر نقادوں نے اسے نہ صرف پریم چند کا کارنامہ بلکہ اردو، ناول کی معراج بتایا ہے۔''[۶]

پریم چند نے اپنی تخلیقات میں عموماً ایسے افراد کو موضوع بنایا جن کی زندگیاں مشقتوں سے عبارت ہوتیں اور جُہدِ مسلسل میں بیت جاتیں۔ یہ لوگ ملک کی غالب اکثریت کی حیثیت رکھتے اور ان کی آبادی دیہاتوں پر مشتمل ہوتی۔ انھوں نے زندگی کے آخری لمحوں تک اپنی تحریروں سے اس مجبور، کمزور اور پسماندہ طبقہ کی بھرپور ترجمانی کی۔ اُن کی فلاح و بہبود کے لیے ان کے مسائل سے ملک کی دیگر آبادی کو باخبر کیا اور اُن کے درمیان ان پسے ہوئے لوگوں کے لئے ہمدردی کی فضا قائم کی۔ اس نصب العین کی تکمیل کے لئے انھوں نے اپنی تخلیقات کو وسیلہ بنایا۔ گئودان اس کی بہترین مثال ہے دیہی زندگی کے تعلق سے پریم چند کا مطالعہ ذاتی مشاہدہ اور تجربہ پر مبنی ہے۔ بقول سلام

سندیلوی پریم چند نے:

"اس ناول میں اپنی ساری زندگی کا مشاہدہ اور تجربہ سمودیا ہے۔" ۷

مزید اُن کے انداز فکر میں وسعت اور حقیقی بنیادوں پر زندگی کی پرکھ نے اس ناول کو سانس لیتی ہوئی دنیا سے اس طرح ہمکنار کیا کہ بالآخر دیہی معاشرے کے لئے ان کی انتھک کاوشیں بے پایاں خلوص سے گلے مل کر ہندوستانی رنگ و بوا اپنے اندر سمیٹ لیتیں تو وہ گئودان کا روپ اختیار کر کے ہمارے ذہنوں کو مہکا جاتی۔

گئودان کا مرکزی کردار ہوری، ان کروڑوں کسانوں میں سے ایک ہے جو سارے ملک میں پھیلے ہوئے ہیں اور زندگی کی مسرتوں سے دور، نیلے گگن کی چھاؤں تلے، محنت ومشقت کے سہارے اپنا اور اپنے اہل وعیال کی ضرورتوں کا بوجھ اٹھانے کی انتھک کوشش کرتے ہیں۔ ماگھ پوس کی کپکپاتی رات اور جیٹھ بیساکھ کی چلچلاتی دھوپ میں کمر توڑ محنت کرتے ہیں۔ اس کے باوجود اُجرت اتنی پاتے کہ پوری طرح پیٹ کی آگ بجھانا بھی ان کے لیے ممکن نہیں ہو پاتا۔ دیگر ضروریاتِ زندگی کے پورا کرنے کا سوال تو ان کے ذہنوں میں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ کبھی کسی خواہش نے جنم لیا تو اس کا انجام بڑا حسرتناک ہوتا۔ ساری عمر تلخیاں سمیٹنا اور عمر کی آخری منزل پار کر لینا ان کا مقدر رہوتا۔

"یہ محنت کش اپنا خون پسینہ ایک کر کے زمین کا سینہ چیر کر دولت نکالتے ہیں۔ مگر اس دولت سے ان کو اتنا بھی حصہ نہیں ملتا کہ وہ اپنا اور اپنے اہل وعیال کا پیٹ بھر سکیں یا تن ڈھک سکیں۔" ۸

اس طبقے کی مجبوری و بے کسی کا اظہار ہوری جیسے جفاکش انسان کے اندازِ فکر سے ہو جاتا ہے:

"ابھی زندگی کے بڑے بڑے کام تو سر پر سوار ہیں، گوبر اور سونا کا بیاہ۔ بہت ہاتھ روکنے پر بھی تین سو سے کم نہ اٹھیں گے۔ یہ تین سو کس کے گھر سے آئیں گے؟ کتنا چاہتا ہے کہ کسی

سے ایک پیسہ اُدھار نہ لے اور جس کا آتا ہے اُس کی پائی پائی چکا دے مگر ہر طرح کی تکلیف اٹھانے پر بھی گلا نہیں چھوٹتا۔ اسی طرح سود بڑھتا جائے گا اور ایک دن اس کا سب گھر بار نیلام ہو جائے گا، تو اس کے بال بچے بے سہارا ہو کر بھیک مانگتے پھریں گے۔''۹

اُس عہد کے ایک عام کسان کی زندگی کیسے بسر ہوتی ہے اور اُس پر کیا بیتتی ہے۔ سرماء کی طویل راتیں وہ کس طرح کاٹتا ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے ہوری کی حالتِ زار کا مطالعہ ضروری ہے:

''ہوری کھانا کھا کر پُنیا کے مٹر کے کھیت کی مینڈ پر اپنی جھونپڑی میں لیٹا ہوا تھا کہ ٹھنڈ کو بھول جائے اور سو رہے مگر تار تار کمبل اور پھٹی ہوئی مرزئی اور ٹھنڈ سے گیلا پوال، اتنے بیریوں کے سامنے آنے کی ہمت نیند میں نہ تھی۔ آج تمباکو بھی نہ ملا کہ اس سے دل بہلتا ہے۔ اُپلا سلگا لایا تھا پر وہ بھی ٹھنڈ سے ٹھنڈا ہو گیا تھا۔ بوائی پھٹے پیروں کو پیٹ میں ڈال کر ہاتھوں کو رانوں کے بیچ میں دبا کر اور کمبل میں مُنہ چھپا کر اپنے ہی گرم سانسوں سے اپنے کو گرمی پہنچانے کی کوشش کر رہا تھا۔''۱۰

گئودان اُس عہد کے کسان کی مجبوری، بیچارگی اور محرومی کی ایک ایسی داستان ہے جو قاری کو بہت کچھ سوچنے کے لیے مجبور کر دیتی ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ:

''پریم چند نے دیہاتی زندگی کے مناظر کو حقیقت کے رنگ میں دکھا کر ہندوستان کی اصل آبادیوں کے کوائف اور ان کی نفسیات سے پردہ اٹھا دیا۔''۱۱

انھوں نے ہوری کے وسیلہ سے دیہی پسماندہ طبقہ کے احوال کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اُن کی بے کیف زندگی اور مظلومیت نگاہوں میں پھر جاتی ہے اور یہ احساس ہو جاتا ہے

کہ وہ جانوروں کی طرح گزر بسر کرنے کے لیے مجبور کر دیئے گئے تھے:

"گھر کا ایک حصّہ گرنے کے قریب تھا۔ دروازہ پر ایک بیل بندھا ہوا تھا اور وہ بھی ادھ مرا ــــــ یہ حالت کچھ ہوری ہی کی نہ تھی، سارے گاؤں پر یہی مصیبت تھی۔ ایسا ایک آدمی بھی نہ تھا جس کی حالتِ زار نہ ہو۔ گویا جسم میں جان کے بجائے کلفت ہی بیٹھی ہوئی لوگوں کو کٹھ پتلیوں کی طرح نچا رہی تھی۔ چلتے پھرتے تھے، کام کرتے تھے، پستے تھے، صرف اس لیے کہ ایسا ہونا ان کی قسمت میں لکھا تھا۔ زندگی میں نہ کوئی امّید ہے اور نہ کوئی اُمنگ، گویا ان کے زندگی کے سوتے سوکھ گئے ہوں اور ساری ہریالی مرجھا گئی ہو۔"[۱۲]

گاؤں کی سماجی اور اقتصادی زندگی میں گائے کی اہمیت، نجی ملکیت کے سبب باہمی رقابتیں، جھگڑے، تفریق اور تباہی و بربادی کو گئودان کے ذریعہ اُجاگر کیا گیا ہے۔ مادّی حقیقتیں، روحانی عقیدوں کا تعیّن کس طرح کرتی ہیں یہ اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ ناول کا پورا پھیلاؤ "گئو" اور "دان" دو لفظوں کے درمیان ہے اور دیہی زندگی میں گائے کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے۔ گائے کے دودھ سے گھر کے افراد پرورش پاتے ہیں اور اُس کے بچھڑے کاشتکاری کا اہم ترین ذریعہ بنتے ہیں۔ مذہبی نقطۂ نگاہ سے بھی گائے کی موجودگی آسودگی اور روحانی سکون بخشتی ہے۔ انھیں خیالوں کے تحت دیہات کا ہر فرد گائے پالنے کا آرزومند ہوتا ہے۔ ہورؔی کی بھی یہی تمنا ہے:

"جو روایتی معاشرے میں ہر ہندوستانی کسان کی ہوتی ہے یعنی ایک گائے حاصل کرنے کی تمنا۔ یہ تمنا ہورؔی کی زندگی کی جدوجہد کا محور ہے۔"[۱۳]

فنکار فلش بیک کی تکنیک کا سہارا لیتے ہوئے اس کی سوچ کو یوں ظاہر کرتا ہے:

"گئو سے تو دروا جے کی سوبھا ہے۔ سیرے سیرے

گنو کے درسن ہو جائیں تو کیا کہنا۔ نہ جانے کب یہ سادھ پوری
ہوگی، وہ شُبھ دن کب آئے گا۔'' ۱۴

ہوری امکانی جتن کے باوجود اتنے پیسے جمع نہیں کر پاتا کہ گائے خرید سکے تو مکر و فریب سے کام لیتے ہوئے بھولا اہیر کو دوسری شادی کی ترغیب دے کر گائے حاصل کر لیتا ہے۔ اس طرح عارضی طور پر ہوری کا دامن خوشیوں سے بھر جاتا ہے۔:

''ہوری سچ مچ آپے میں نہ تھا۔ گائے اس کے لیے
صرف بھگتی کی چیز نہ تھی بلکہ زندہ دولت تھی۔ وہ اس سے اپنے
دروازے کی رونق اور گھر کی عظمت بڑھانا چاہتا ہے کہ لوگ گائے
کو دروازے پر بندھی دیکھ کر پوچھیں کہ یہ کس کا گھر ہے؟ لوگ
کہیں ہوری مہتو کا۔'' ۱۵

لیکن وہ دن اور تمام رات ہوری بڑی بے چینی سے گزارتا ہے۔ طرح طرح کے خدشات اُس کو ستاتے ہیں۔ بھولا کے وعدے سے مُکر جانے کا خیال رہ رہ کر اسے پریشان کرتا ہے اور ساتھ ہی وہ گائے سے متعلق منصوبے بھی تیار کرتا رہتا ہے:

''ہوری کو رات بھر نیند نہیں آئی۔ نیم کے پیڑ تلے اپنی
بانس کی چارپائی پر پڑا بار بار تاروں کی طرف دیکھتا تھا۔ گائے کے
لیے ایک ناند گاڑنی ہے۔ اس کی ناند بیلوں سے الگ رہے تو اچھا
ہو۔ ابھی تو رات کو باہر ہی رہے گی لیکن چوماسے میں اس کے لئے
کوئی دوسری جگہ ٹھیک کرنا ہوگی۔ باہر لوگ نظر لگا دیتے ہیں۔ کبھی کبھی
تو ایسا ٹونا ٹوٹکا کر دیتے ہیں کہ گائے کا دودھ ہی سوکھ جاتا ہے۔'' ۱۶

علی الصباح وہ اپنے بیٹے گوبر کو بھولا کے پاس گائے لینے کے لیے بھیجتا ہے اور شام کو جب گوبر گائے کے ساتھ گھر میں داخل ہوتا ہے تو ہوری اپنے آپ کو سب سے خوش قسمت انسان سمجھتا ہے:

''ہوری بھگتی بھری نگاہوں سے گائے کو دیکھ رہا تھا جیسے

ساچھات (مجسّم) دیوی جی نے گھر میں قدم رکھا ہو۔آج بھگوان
نے یہ دن دکھایا کہ اس کا گھر گئو ماتا کے چرنوں سے پوتر ہوگیا۔
ایسے اچھے بھاگ! نہ جانے کس کے پن کے پھل ہیں۔'' [17]

گائے کی آمد ہوری کی زندگی میں بہار لے آتی ہے۔وہ ہر وقت گائے کا ہی ذکر کرتا رہتا ہے۔اس کی خوشی میں گھر کے دیگر افراد بھی برابر کے شریک ہوتے ہیں۔اُس کی دونوں لڑکیاں تو گائے کو جان سے بھی زیادہ عزیز رکھتی ہیں۔اس کو کچھ کھلائے بغیر اپنے منہ میں ایک لقمہ بھی نہیں ڈالتی ہیں۔لیکن ہوری کا چھوٹا بھائی ہیرا ان خوشیوں کو نہیں دیکھ پاتا ہے۔اُس کا دل حسد سے بھڑک اٹھتا ہے کہ وہ خود تو گائے سے محروم رہے اور ہوری اپنے گھر میں 'شاندار' گائے باندھے۔اس حاسدانہ جذبے کے تحت وہ گائے کے مذہبی تقدس کو بھی فراموش کرتے ہوئے ہوری کی خوشیوں کو پامال کرنے پر اُتر آتا ہے اور موقع کا منتظر رہ کر، ایک دن وہ گائے کو زہر دے دیتا ہے۔ہوری کے گھر میں کہرام برپا ہو جاتا ہے۔اس کا بھرم پل بھر میں چکنا چور ہو جاتا ہے۔ہوری جانتا ہے کہ اس کی آرزوں کا گلا گھونٹنے والا اس کا اپنا بھائی ہے جس نے زہر دے کر ''گئو ہتیا'' کی ہے پھر بھی وہ اس سے باز پرس نہیں کرتا بلکہ معاملہ کو سلجھانے کی کوشش کرتا ہے۔لیکن بات بڑھ جاتی ہے اور اس کی بیوی دھنیا اس سے کہتی ہے کہ بیٹے کے سر پر ہاتھ رکھ کر قسم کھا کہ تو نے ہیرا کو گائے کے پاس کھڑا نہیں دیکھا۔وہ کش مکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔یہ لمحہ اس کے لیے بڑا کربناک ہوتا ہے مگر بھائی کی ہمدردی اور خاندان کی عزت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے وہ جھوٹی قسم کھالیتا ہے:

''ہوری نے گوبر کے سر پر کانپتا ہوا ہاتھ رکھ کر، کانپتی
ہوئی آواز میں کہا، میں بیٹے کی قسم کھاتا ہوں کہ میں نے ہیرا کو
ناند کے پاس نہیں دیکھا۔'' [18]

''ہوری روایتی کسان ہے، روایت پرست، قدامت پرست، مذہبی، اپنی بات کا پکا، محنتی، اور ایماندار، ہر ظلم اور بے انصافی کو صبر و شکر کے ساتھ برداشت کرنے

والا'' [19] اور لاکھوں کسانوں کی طرح رسم و رواج کے بندھنوں میں جکڑا ہوا، روایتوں کو نباہنے اور 'مان مریادا' کو بحال رکھنے کی جدوجہد میں اپنا سب کچھ گنوا دیتا ہے۔ اپنی بساط سے بڑھ کر انسانی ہمدردی اور ایثار کا مظاہرہ اُس کے لئے پریشانیوں کا سبب ہوتا ہے:

''وہ سب کو مان کر چلتا ہے۔ دھرم کو، ایشور کو، سماج کو، مرد کے گھریلو فرائض کو لیکن وہ چل نہیں پاتا۔ سب ہی کے نام پر اس کو لوٹا جاتا ہے۔ پنڈا پروہت، سماج کے نیتا اور ٹھیکیدار، اس کے بھائی بھاوج سب اسے چھلتے ہیں۔'' [20]

مگر وہ اپنی راہ سے ہٹتا نہیں ہے:

''ہیرا اس کی گائے کو زہر دے دیتا ہے جو اس کی زندگی کی عزیز ترین آرزوؤں کا ایک مجسمہ تھی لیکن وہ ہیرا سے انتقام لینے کے لئے تیار نہیں ہے اور اتنا دیالو ہے کہ اسے جیل سے بچانے کے لئے وہ اپنے پاس سے ڈنڈ بھرتا ہے۔'' [21]

بیوی کی شدید مخالفت کے باوجود بھی وہ اس کو بچانے کے لئے ہر امکانی جتن کرتا ہے اور جس وقت یہ معلوم ہوتا ہے کہ داروغہ اس کے بھائی کے گھر کی تلاشی لینے والا ہے تو وہ بدحواس ہو جاتا ہے:

''ہوری کا چہرہ ایسا فق ہو گیا گویا جسم کا سارا خون خشک ہو گیا ہو۔ تلاشی اس کے گھر ہوئی تو، اس کے بھائی کے گھر ہوئی تو، ایک ہی بات ہے۔ ہیرا الگ سہی پر دنیا تو جانتی ہے کہ اس کا بھائی ہے مگر اس سمے اس کا کچھ بس نہیں۔ اس کے پاس روپئے ہوتے تو پچاس لاکر داروغہ جی کے پاؤں پر رکھ دیتا اور کہتا سرکار، میری آبرو اب آپ کے ہاتھ ہے مگر اس کے پاس تو زہر کھانے کو ایک پیسہ نہیں ہے۔'' [22]

اس موقع پر گاؤں کے ''چاروں مکھیا'' (داتا دین، جھنگری سنگھ، نوکھے رام اور پٹیشوری)

جو سماجی جرائم کے سرچشمہ ہیں، داروغہ سے ساز باز کر کے ایسے حالات پیدا کرتے ہیں کہ ہوری داروغہ کو بطور رشوت روپئے ادا کرنے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے۔ وہ لوگ داروغہ سے اپنا حق المحنت طے کرتے ہیں اور ساتھ ہی داروغہ کو دینے کے لئے ہوری کو رقم اس انداز سے مہیا کرتے ہیں کہ خود ان کو ہوری سے بھی مالی منفعت حاصل ہو۔ بیان میں شدت اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہوری وہ روپئے لے کر داروغہ کو دینے کے لیے جھنگری سنگھ کے گھر سے نکلتا ہے تو اس کی بیوی دھنیا غضبناک ہو کر اس سے انگوچھا چھین لیتی ہے۔ گانٹھ مضبوط نہ ہونے کے سبب ''جھٹکے کے زور سے کھل جاتی ہے اور سارے روپئے زمین پر بکھر جاتے ہیں:

''یہ روپئے کہاں لیے جا رہا ہے؟ بتا! بھلا چاہتا ہے تو سب روپئے لوٹا دے۔ نہیں کہے دیتی ہوں! گھر کے آدمی رات دن مریں، دانے دانے کو ترسیں، چیتھڑا پہننے کو نہ ملے اور انجلی بھر روپے لے کر چلا ہے اِجت بچانے! ایسی بڑی ہے تیری اِجت۔ جس کے گھر میں چوہے لوٹیں وہ بھی اِجت والا ہے! دروگا تلاسی ہی تو لے گا، لے لے جہاں چاہے تلاسی۔ ایک تو سو روپے کی گائے گئی۔ اس پر پلیتھن! واہ رے تیری اِجت!''[۴۳]

''ہوری لہو کا گھونٹ پی کر رہ گیا'' اس کا بس چلتا تو وہ روپئے اٹھا کر داروغہ کو دے دیتا مگر بیوی کے سامنے وہ ''مغلوب'' ہو جاتا ہے پھر بھی رکھ رکھاؤ، جھوٹے وقار اور بھرم کو برقرار رکھنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔ وہ قرب و جوار میں بھائی کو تلاش کرتا ہے۔ جب اس کا کہیں پتا نہیں چلتا تو اس کے کھیت اور بیوی (پنیا) کی طرف سے فکر مند ہوتا ہے۔ اور دھنیا سے کہتا ہے:

گائے گئی سو گئی، میرے سر ایک بپتا ڈال گئی۔ پنیا کی چنتا مجھے مارے ڈالتی ہے۔''[۴۴]

گئو دان میں پنچایت کا جو روپ سامنے آتا ہے وہ ہر حساس شخص کو ذہنی

صدمہ پہنچانے کے لئے کافی ہے۔ سماج کے سربرآوردہ لوگ جو صاحب ثروت، ذی اثر اور استحصال پسند ہوتے ہیں، پنچایت میں پنچوں کے روپ میں داخل ہو کر اس پر قابض ہو جاتے ہیں اور اپنے اغراض و مقاصد کے لیے اس کا استعمال کرتے ہیں۔ اِس کی بدترین مثال گئودان میں اُس وقت سامنے آتی ہے جب ہوری کا بیٹا گوبر، بھولا کی بیوہ بیٹی جھنیا کو گھر لے آتا ہے اور ہوری جھنیا کی مجبوریوں کو دیکھتے ہوئے اس کو اپنی بہو تسلیم کر لیتا ہے۔ ہوری کے اس فعل کو نہ تو سماج قبول کرنے کے لئے تیار ہے اور نہ پنچ۔ پنچایت اُس پر سو روپے نقد اور تین من غلّے کا جرمانہ کرتی ہے۔ دھنیا پنچوں کے اس فیصلے پر ہنگامہ کرتی ہے لیکن ہوری دھنیا کو ڈانٹ کر خاموش کر دیتا ہے:

"پنچ میں پرمیسر رہتے ہیں۔ ان کا جو نیائے ہے وہی میری سر آنکھوں پر۔ اگر بھگوان کی یہی مرجی کہ ہم گاؤں چھوڑ کر بھاگ جائیں تو ہمارا کیا بس؟ ہمارے پاس جو کچھ ہے وہ کھلیان میں ہے، ایک دانہ بھی گھر میں نہیں آیا۔ جتنا چاہو لے لو۔ سب لینا چاہو تو لے لو، ہمارا بھگوان مالک ہے۔ جتنی کمی پڑے گی اس میں ہمارے بیل لے لینا۔"[۲۵]

دھنیا ہوری کی بات نہیں مانتی ہے اور "بھرے ہوئے گلے سے" کہتی ہے کہ "میرے جیتے جی یہ نہیں ہونے" کو ہے "مر مر کر ہم نے کمایا" ہے "اسی لیے کہ پنچ لوگ مونچھوں پر تاؤ دے کر بھوگ لگاویں اور ہمارے بچے دانے دانے کو ترسیں۔" سماجی جبر نے فرد کو کس طرح توڑ کر رکھ دیا ہے اور کسان کو کس حد تک مفلوج کر دیا ہے اس کی واضح مثال اُس وقت سامنے آتی ہے جب ہوری بڑی بے بسی کے ساتھ اپنی بیوی سے کہتا ہے:

"دھنیا! تیرے پیروں پڑتا ہوں، تو چپ رہ! ہم سب برادری کے چاکر ہیں، اس کے باہر نہیں جا سکتے۔ وہ جو ڈنڈ لگاتی ہے اسے سر جھکا کر مان لے۔"[۲۶]

ہوری کے اس عاجزانہ رویے اور منت وسماجت پر وہ "جھلا کر" پنچوں کو بُرا بھلا کہتی ہے:

''یہ پنچ نہیں ہیں، راچھس ہیں۔ پکّے اور پورے
راچھس! یہ سب ہماری جگہ جمین چھین کر مال مارنا چاہتے ہیں۔
ڈانڈ باندھ کا تو بہانہ ہے۔ سمجھاتی جاتی ہوں پر تمھاری آنکھیں نہیں
کھلتیں۔ تم ان راچھسوں سے دیا کا آسرا رکھتے ہو۔ سوچتے ہو کہ
دس پانچ من تمھیں دے دیں گے۔ منہ دھو رکھو۔'' ۲۷

مگر ہوری اپنے عقائد کی بنا پر رسم و رواج کے بندھنوں کو توڑنے سے قاصر ہے۔ وہ ''برادری سے الگ رہ کر جینے کا'' تصور بھی نہیں کر سکتا ہے۔ پنچوں کے حکم کے بموجب وہ ''پہر رات گئے تک کھلیان سے اناج ڈھو ڈھو کر جھنگری سنگھ کی چوپال میں ڈھیر کرتا رہا۔'' حالانکہ یہ احساس ''روح کو خشک کیے'' دیتا تھا کہ ''کل بال بچے کیا کھائیں گے؟ مگر ''برادری کا خوف'' اسے ایسا کرنے پر اکسا رہا تھا۔ ساتھ ہی یہ فکر اور بھی کمر توڑے دے رہی تھی کہ ابھی ''سو روپے کی گٹھری'' تو سر پر سوار ہے۔ ''بیس روپے تلہن'' گیہوں اور مٹر سے مل گئے، باقی روپے پورے کرنے کے لئے اس نے ''اسّی روپے پر جھنگری سنگھ کے یہاں اپنا مکان'' رہن کر دیا'' بقول پروفیسر قمر رئیس ہوری کی ساری مصیبتوں کا سبب یہ ہے کہ اس نے برادری کے عتاب سے بے خوف ہو کر، جھنیا کی بے کسی اور مظلومی کو دیکھتے ہوئے اُسے اپنی بہو تسلیم کر لیا ہے لیکن پنڈت ماتا دین ہرکھو چمار کی لڑکی کو بطور رکھیل اپنے گھر رکھ لیتا ہے تو اُس کے اس بدترین فعل پر نہ سماج معترض ہوتا ہے، نہ پنچایت باز پُرس کرتی ہے:

''ماتا دین ایک چماری سے آشنائی کیے ہوئے تھا۔
اسے سارا گاؤں جانتا تھا مگر وہ تلک لگاتا تھا، پوتھی پترا پڑھتا تھا،
کتھا بھاگوت کہتا تھا اور پروہتی کا کام کرتا تھا۔ اس کے وقار میں
ذرا بھی کمی نہ تھی۔ وہ روزانہ اشنان پوجا کر کے اپنے گناہوں کا
کفارہ ادا کر دیتا تھا۔'' ۲۸

ماتا دین پنچایت اور سماج دونوں کی گرفت سے دور رہتا ہے۔ اس کے سلیا سے ناجائز

تعلقات ہیں مگر برہمن ہونے کے سبب اس پر کسی کو کوئی اعتراض کرنے کی جرأت نہیں اور اگر کبھی کسی نے جسارت کی تو داتا دین نے:

> ''مہا بھارت اور پرانوں سے ان برہموں کی ایک لمبی فہرست پیش کر دی، جنھوں نے دوسری ذات کی لڑکیوں سے تعلق پیدا کر لیا تھا اور ساتھ ہی یہ ثابت کر دیا کہ اُن سے جو اولاد ہوئی وہ برہمن کہلائی اور آج کل کے جو برہمن ہیں وہ اسی کی اولاد ہیں۔ یہ رواج شروع ہی سے چلا آ رہا ہے اور اس میں کوئی شرم کی بات نہیں۔'' ۲۹

لیکن ہوری کا فعل پنچوں کے نزدیک قابل معافی نہیں ہو سکتا۔ اس لئے کہ وہ ایک پسماندہ طبقہ کا فرد ہے۔ انسانی زندگی میں اسی تضاد اور تصادم کو پریم چند نے گئودان کے ذریعہ پیش کیا ہے اور جاگیردارانہ نظام کے اُس شرمناک پہلو کو اُجاگر کیا ہے جہاں فرد کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ اسے اپنی مرضی کے مطابق عمل کرنے کا حق نہیں پہنچتا ہے۔ وہ اپنے جذباتی، نجی مسئلے، پسند ناپسند کا بھی فیصلہ خود نہیں کر سکتا ہے۔

ہوری کی غربت اور پستی کا سبب جہاں دوسری قوتوں کا استحصال ہے وہاں اس کی اپنی ضعیف الاعتقادی بھی ہے۔ وہ جھوٹی عزت، نمود و نمائش اور روایتوں کے بندھنوں میں جکڑا رہتا ہے۔ ان بندشوں کو توڑنے کی وہ کوئی جدوجہد نہیں کرتا ہے۔ سنکھ کی آواز اور یہ خبر کے گاؤں میں آرتی پوجا ہو رہی ہے اسے بے چین کر دیتی ہے:

> ''وہ دل مسوس مسوس کر رہ جاتا تھا۔ اس کے پاس ایک پیسہ بھی نہیں ہے۔ تانبے کا ایک پیسہ! آرتی کے پن اور مہاتم کا اسے بالکل دھیان نہ تھا۔ بات تھی صرف بیوہار کی۔ ٹھاکر جی کی آرتی ہو تو وہ صرف اپنی بھگتی کی بھینٹ دے سکتا تھا، مگر رواج کیسے توڑے؟ سب کی نگاہوں میں پوج کیسے بنے؟'' ۳۰

اسی طرح جب گوبر، پنڈت داتا دین کو دو سو روپئے دینے سے انکار کرتے ہوئے اصل

حساب کے مطابق ستر روپئے بتاتا ہے تو داتادین ناراض ہو کر ہوری سے کہتا ہے:

> ''یہ سمجھ لو کہ۔ میرے روپے ہضم کر کے تم چین نہ پاؤ گے۔
> اگر میں برہمن ہوں تو اپنے پورے دوسو روپے لے کر دکھا دوں گا اور
> تم میرے دوارے پر جاؤ گے اور ہاتھ جوڑ کر دے آؤ گے۔''[۳۱]

ہوری داتادین کے ان الفاظ کو سن کر گھبرا جاتا ہے۔ اس کے ''پیٹ میں دھرم کی ہلچل'' پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ روایتی اور اندھی عقیدت مندی سے مغلوب ہو کر سوچتا ہے:

> ''برہمن کے روپے! اس کی ایک پائی بھی دب گئی تو
> ہڈی توڑ کر نکلے گی۔ ایشور نہ کرے کہ برہمن کا غصہ کسی پر گرے۔
> گھرانے میں کوئی چلّو بھر پانی دینے والا، گھر میں دیا جلانے والا
> بھی نہیں رہ جاتا۔ اس کا مذہب پرست دل دہل اٹھا۔ اس نے دوڑ
> کر پنڈت جی کے پیر پکڑ لئے اور درد بھری آواز میں بولا، مہراج
> جب تک میں جیتا ہوں میں تمھاری ایک ایک پائی چکاؤں گا۔''[۳۲]

ممتاز حسین کے الفاظ میں ہوری:

> ''جن سماجی اقدار، محبت و مروّت، ایثار و اکرام کا حامل
> ہے وہ انھیں باوجود مصائب کے مرتے دم تک نبھاتا ہے اس کا لڑکا
> گوبر اسے طعنہ دیتا ہے کہ جس دیش میں افلاس و غربت ہو وہاں یہ
> قدریں بے معنی ہیں لیکن ہوری اپنی ڈگر سے ہٹتا نہیں ہے۔''[۳۳]

اُس کے اِس رویّے کو دیکھ کر گوبر غصہ بھرے انداز میں کہتا ہے، کہ ''تمہیں لوگوں نے تو ان سب کا سبھاؤ بگاڑ دیا ہے'' جس کی وجہ سے یہ ''من مانی'' کرتے ہیں۔ ہوری اپنے خیال سے سچائی کا پہلو'' لیتے ہوئے کہتا ہے:

> ''دھرم نہ چھوڑنا چاہیے بیٹا، اپنی اپنی کرنی اپنے اپنے
> ساتھ ہے۔ ہم نے جس بیاج پر روپے لیے وہ تو دینے ہی پڑیں
> گے۔ پھر بابھن ٹھہرے، ان کا پیسہ ہمیں پچے گا؟۔ جب تک میں

جیتا ہوں، مجھے اپنے رستے چلنے دو۔ جب مر جاؤں تو تمھارے جی
میں جو آئے وہ کرنا۔"[۳۴]

ہوری کی پوری فصل جرمانے کی نذر ہو چکی ہے۔ مکان جھنگری سنگھ کے یہاں رہن ہے، گائے کے بدلے بھولا نے دونوں بیل چھین لئے ہیں۔ داتا دین کو "صرف بوائی کے لئے آدھی فصل" دینی پڑی ہے بقیہ آدھی فصل "مہاجن" نے لے لی ہے۔ قرض اور لگان بڑھتا جا رہا ہے اور وہ کسان سے مزدور بن چکا ہے۔ پنڈت داتا دین سے اس کا "پروہت اور ججمان کا ناتا" ختم ہو کر "مالک اور مزدور کا رشتہ" قائم ہو چکا ہے۔ غرض کہ اس کی حالت روز بروز ابتر ہوتی جا رہی ہے۔ اعصاب شکستہ اور ہمتیں پست ہونے لگی ہیں:

"زندگی کی جدوجہد میں اسے ہمیشہ شکست ملی، مگر اس نے کبھی ہمت نہ ہاری۔ ہر شکست گویا اسے قسمت سے لڑنے کی طاقت دیتی تھی مگر اب وہ اس آخری حالت میں پہنچ گیا تھا جب اس میں خود اعتمادی بھی نہ رہ گئی تھی۔"[۳۵]

حالات و حادثات نے ہوری کے اعصاب کو شکستہ اور حوصلوں کو اتنا پست کر دیا ہے اور اسے اس مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں اس سے کوئی بھی غیر انسانی فعل سرزد ہو سکتا ہے۔ بالآخر وہ اپنی تین بیگھے کی خاندانی زمین کو بچانے کی خاطر، اپنی بیٹی روپا کو دو سو روپے کے عوض ادھیڑ عمر رام سیوک کے سپرد کر دیتا ہے اُس کے اِس فعل کا ذمہ دار کون ہے؟ ہوری خود ہے یا وہ سماج اور مروجہ نظام جس نے ایسے حالات پیدا کیے ہیں کہ ہوری جیسے لوگ ایسا کرنے کے لیے مجبور ہیں:

"ہوری نے روپے لیے تو اس کا ہاتھ کانپ رہا تھا۔ اس کا سر اوپر نہ اٹھ سکا، منھ سے ایک لفظ نہ نکلا، گویا ذلت کے اتھاہ سمندر میں گر پڑا ہو اور گرتا چلا جا رہا ہو۔ آج تیس سال زندگی سے لڑتے رہنے کے بعد وہ ہار گیا ہے اور ایسا ہارا ہے کہ گویا اسے شہر

کے پھاٹک پر کھڑا کر دیا گیا ہے اور جو جاتا ہے وہ اس کے منھ پر تھوک دیتا ہے اور وہ چلا چلا کر کہہ رہا ہے کہ بھائیو! میں رحم کا مستحق ہوں، میں نے نہیں جانا کہ جیٹھ کی لو کیسی ہوتی ہے۔ ماگھ کی برکھا کیسی ہوتی ہے۔ اس بدن کو چیر کر دیکھو اس میں کتنی جان رہ گئی ہے اور وہ کتنی چوٹوں سے چور اور ٹھوکروں سے کُچلا ہوا ہے۔ اس سے پوچھو، کبھی تو نے آرام کے درشن کئے ہیں، کبھی تو چھاؤں میں بیٹھا ہے؟ اس پر یہ ذلت اور وہ اب بھی جیتا ہے، نامرد، لالچی، کمینہ! اس کا سارا اعتقاد جو بہت گہرا ہو کر ٹھوس اور اندھا ہو گیا تھا، گویا ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہو۔"[۳۶]

یہ حادثہ ہوری کو توڑ دیتا ہے پھر وہ زیادہ دنوں نہیں چل پاتا ہے اس طرح کہنے کو ایک کہانی ختم ہو جاتی ہے لیکن ہوری کی طرح اُس کے کروڑوں ساتھی اس کہانی کو دُہرانے کے لئے زندہ رہتے ہیں۔

گئو دان کا اختتام ہوری کے ایسے انجام سے ہوتا ہے جس نے اُس دور کی دیہی زندگی کی سماجی بنیادوں کے کھوکھلے پن کو پوری طرح واضح کر دیا ہے۔ بعض شریف النفس سماجی فلاح و بہبود کی خاطر، کچھ باتوں کی ابتدا کرتے ہیں۔ وہ باتیں وقت کی ضرورتوں اور حالات کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ رفتہ رفتہ سارا سماج بخوشی ان کو اپنا لیتا ہے۔ اس طرح مذہبی اور سماجی، رسوم اور روایات ظہور پذیر ہوتے ہیں لیکن گزرتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ صاحب اقتدار اور انسانی برادری کے ذمہ دار افراد کے خلوص میں کمی آ جاتی ہے۔ وہ اپنے مفادات کو عزیز رکھتے ہوئے ان رسوم اور روایات کے ذریعہ ذاتی منفعت کے راستے تلاش کر لیتے ہیں اور دوسروں کو اپنا دستِ نگر بننے کے لیے مجبور کر دیتے ہیں۔ گئو دان معنوی رعایت سے اس کی بہترین مثال ہے۔ دیہی علاقوں میں گائے کی اہمیت کے پیش نظر گئو کا دان بلاشبہ ایک بہترین سماجی فلاح کا کام ہو سکتا ہے لیکن جو نظیر 'گئو دان' میں ملتی ہے اُسے تو انسانی زندگی کا المیہ ہی کہا جا سکتا ہے۔

ناول کا اختتام فردِ واحد کا المیہ نہیں بلکہ ملک کے دیہی علاقوں میں رہنے بسنے والے کروڑوں محنت کش کسانوں کا ہے۔ ہوری تو محض ان میں سے ایک ہے جو اپنی تمام تر مفلسی اور محرومیوں کے باوجود زندگی بھر گائے پالنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور بالآخر حالات و حادثات کا شکار ہو کر ٹوٹ جاتا ہے۔ پنڈت اُس کی نجات کے لئے گئو دان کرنے کی تلقین کرتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ اس کا کُل اثاثہ چند ٹکوں پر منحصر ہے۔ وہ شخص جو ساری زندگی گائے کے لیے ترستا رہا ہو اور ''گائے کا ارمان من ہی میں'' لیے دنیا سے چل بسا ہو اس کے لیے بھی گئو کی ''دکھشنا'' لازمی قرار دی جائے تو اس سے بڑھ کر انسانی زندگی کا المیہ، کیا ہو سکتا ہے۔

گئودان کے خالق نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ ملک میں رہنے بسنے والے کروڑوں کسانوں کی زندگیاں ایسے المیوں سے بھری پڑی ہیں:

> ''کسان زندگی بھر محنت کرتا ہے لیکن اس کی محنت کا پھل اسے نہیں ملتا۔ زمیندار بھی اس پر ظلم کرتا ہے اور پولیس بھی اس کے ساتھ زیادتی کرتی ہے۔ وہ حق پر ہوتا ہے لیکن کوئی اس کی دادرسی نہیں کرتا اور کسان کی زندگی اسی المیہ پر ختم ہو جاتی ہے۔''[۳۷]

پریم چند ان حالات سے پوری طرح واقف تھے۔ وہ زمینداروں اور سماج کے ذمہ داروں کے طور طریق کو سمجھتے تھے اور اس بات سے آگاہ تھے کہ کسان کی زندگی:

> ''زمیندار کو لگان، ساہو کار کو سود، برہمن کو دچھنا، برادری کو تاوان اور تھانیدار کو رشوت دینے میں گزر جاتی ہے۔''[۳۸]

اُن کی آرزوئیں تشنہ رہتی ہیں۔ انھیں نہ تو ذہنی اور جسمانی سکون ملتا ہے اور نہ ہی پوری طرح ان کے پیٹ کو روٹی اور تن ڈھانکنے کو کپڑا میسّر ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتے تھے کہ خود غرض عناصر، جن کی گرفت عوام پر مضبوط ہے، بھولے بھالے عوام کی کمزوری اور اندھی عقیدت مندی سے فائدہ اٹھا کر اپنے مفادات کے حصول کی خاطر ان کا جارحانہ استحصال کرتے ہیں۔ ہوری کا کردار اس کا واضح ترجمان ہے۔ انھوں نے گئودان میں

ایک فرد کو لے کر کہانی کو اس طرح پیش کیا ہے کہ پورا معاشرہ اس ایک فرد کے اندر سمٹ آتا ہے اور وہ فرد پورے معاشرے کو منعکس کرتا ہے۔ ناول کا ابتدائی تاثر محدود اور اس کا محور ہوری کا کنبہ معلوم دیتا ہے۔ کہانی اس ایک خاندان کے گرد منڈلاتی ہوئی آگے بڑھتی ہے اور رفتہ رفتہ احساس دلاتی ہے کہ پریم چند نے اس ایک خاندان کے سہارے پورے دیہی طبقے کی زندگی بیان کردی ہے۔ انسانوں کے بیچ تفریق اور امیر و غریب کی اس شدید کش مکش کو عریاں کر دیا ہے جو سالہا سال سے ان کے درمیان چلی آرہی تھی۔
پروفیسر قمر رئیس ہوری کے تعلق سے تحریر فرماتے ہیں:

> "پریم چند نے ہوری جیسے ادنیٰ اور عام کسان کو ناول کا ہیرو بنا کر اس کے کردار کا مکمل نشو و نما دکھا کر ہندوستان کے افسانوی ادب میں ایک نئی روایت کی بنا رکھی ہے۔ اس کا کردار اردو ادب کے عظیم اور امر کرداروں میں سے ایک ہے۔ وہ نہ صرف اپنے طبقے کے سماجی مسائل کا نمائندہ ہے بلکہ ہم اس کے کردار میں جاگیر دارانہ نظامِ زندگی میں پرورش پائے ہوئے کسانوں کی نفسیات کے سارے پیچ و خم کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔"[۳۹]

اس کردار کے متعلق ممتاز حسین 'ادب اور شعور' میں لکھتے ہیں:

> "وہ (پریم چند) ہوری کو صرف ایک فریادی اور مظلوم کی حیثیت سے پیش کرنا چاہتے تھے تاکہ اس کی حالت دیکھ کر انسانیت بیدار ہو اور دانشور طبقہ اس کے مقصد کی حمایت کرے۔"[۴۰]

بہر حال پریم چند نے ہوری کے خد و خال ڈھالنے میں مختلف رنگ روپ کے تمام نقش نگار اس طرح شامل کئے ہیں کہ اس دور کے کسان کی اصل صورت آنکھوں میں اتر آتی ہے۔ مروّجہ نظام کے نتیجے میں جارحانہ استحصال کا شکار ایک ایسا کسان سامنے ہوتا ہے جس کی محنت کی بدولت دوسروں کو اناج میسر آتا ہے اور وہ دانے دانے کے لئے محتاج رہتا ہے، جس کے بیگار سے دوسروں کی حویلیاں تعمیر ہوتی ہیں لیکن اُس کی اپنی رہائش

چوپال سے بھی بدتر ہوتی ہے جس کی مشقت کی کمائی اُس کے اپنے کام نہ آ کر دوسروں کو کمخواب مہیا کرتی ہے اور خود تن ڈھانکنے کے لیے چیتھڑوں کو ترستا ہے۔ جو دوسروں کے آڑے وقتوں میں کام آتا ہے لیکن اُس کے اپنے مقدر میں بس محرومیاں ہوں۔ ایسے کسان کا نام ہوری ہے جو اُس دور کے ایک عام کسان کی علامت ہے۔

ہوری 'گئودان' کی روح ہے۔ اس کردار کے توسط سے ناول کا آغاز ہوتا ہے اور المناک موت پر اختتام۔ اور وہ بھی روایتی انداز میں نہیں۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن کے الفاظ میں:

> "ہوری کی گفتگو، اس کی سوچ اور آرزو سے ہم پہلے
> باب کے بارہ صفحات میں ہی اُسے پہچان لیتے ہیں......
> سانولے رنگ اور پچکے ہوئے چہرے کا یہ کسان خود ایک دُنیا ہے
> جو غم اور خوشی کی لہروں میں اُبھرتا ڈوبتا رہتا ہے۔"[۱]

قاری محسوس کرتا ہے کہ اس کردار کو خلق کرنے کے لیے ہی فنکار نے ناول تخلیق کیا۔ بقیہ کردار اس علامتی کردار کو اُجاگر کرنے، اور اُسے تقویت پہنچانے کے لیے متحرک نظر آتے ہیں حالانکہ ہوری کے علاوہ ناول میں جو ڈھیر سارے کردار ہیں وہ بھی اپنی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں اور واقعات سے رشتہ رکھتے ہیں مگر کینوس پر پھیلتے ہوئے تمام نقش ونگار کسی نہ کسی زاویے سے اُسی ایک کڑی سے منسلک ہو جاتے ہیں جس کا نام ہوری ہے اور یہ نام ایک ایسی علامت بن کر اُبھرتا ہے جو صدیوں کے دیہی معاشرے سے قاری کو متعارف کرا دیتا ہے۔ فضا، ماحول، زبان، بیان اور اُن کے Treatment کے اعتبار سے بھی 'گئودان' اردو ناول کی تاریخ میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ "کہانی کار" (ہندی) سہ ماہی۔ وارانسی (پریم چند نمبر جولائی۔ اکتوبر ۱۹۸۱ء) ص ۳۰

۲۔ ادب اور شعور، ممتاز حسین۔ ص ۲۶۶
۳۔ ایضاً ص ۲۶۸۔۲۶۷
۴۔ گئودان کا جائزہ (نیا ادب) مرتب قاضی عبدالغفار۔ ص ۱۷۶
۵۔ تنقیدی اشارے، آل احمد سرور۔ ص ۲۲
۶۔ آج کا اردو ادب، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ص ۱۸۶
۷۔ منشی پریم چند کے ناول گئودان پر ایک نظر
(فروغ اُردو لکھنؤ پریم چند نمبر، اپریل تا اگست ۱۹۷۸ء) ص ۸۷
۸۔ آج کا اُردو ادب، ص ۱۳۱۔
۹۔ گئودان، پریم چند ص ۵۷
۱۰۔ ایضاً ص ۱۹۳
۱۱۔ اُردو ادب کی ایک صدی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۱۸۳
۱۲۔ گئودان۔ ص ۵۸۲
۱۳۔ پریم چند کی تخلیقات کا جمالیاتی پہلو۔ اصغر علی انجینئر
(آج کل، دہلی۔ پریم چند نمبر ۱۹۸۰ء) ص ۱۴
۱۴۔ گئودان۔ ص ۸
۱۵۔ ایضاً ص ۶۰۔۵۹
۱۶۔ ایضاً ص ۴۱
۱۷۔ پریم چند فن اور تعمیرِ فن پروفیسر جعفر رضا ص ۵۹
۱۸۔ گئودان ص ۱۷۸
۱۹۔ آج کا اُردو ادب۔ ص ۱۸۶
۲۰۔ پریم چند ایک ادھین ڈاکٹر رام رتن بھٹناگر، ص ۱۶۶
۲۱۔ ادب اور شعور، ص ۲۶۴

۲۲۔ گئودان۔ ص ۱۸۳
۲۳۔ ایضاً ص ۱۸۶
۲۴۔ ایضاً ص ۱۹۲
۲۵۔ ایضاً ص ۲۰۹۔۲۱۰
۲۶۔ ایضاً ص ۲۱
۲۷۔ ایضاً ص ۲۱۱۔۲۱۲
۲۸۔ ایضاً ص ۲۰۳۔۲۰۴
۲۹۔ ایضاً ص ۴۰۵
۳۰۔ ایضاً ص ۳۰۸
۳۱۔ ایضاً ص ۳۶۰
۳۲۔ ایضاً ص ۳۶۰
۳۳۔ ایضاً ص ۲۶۴
۳۴۔ ایضاً ص ۳۶۱۔۳۶۲
۳۵۔ ایضاً ص ۵۷۲
۳۶۔ ایضاً ص ۵۸۵
۳۷۔ آج کا اردو ادب، ص ۱۸۷
۳۸۔ پریم چند کا تنقیدی کا مطالعہ، پروفیسر قمر رئیس ص ۴۲۴
۳۹۔ ایضاً ص ۴۵۴
۴۰۔ ادب اور شعور، ص ۲۶۹
۴۱۔ پریم چند کا فن۔ پروفیسر شکیل الرحمٰن ص ۳۰

☆☆☆

افسانے کے بدلتے ہوئے رنگ

ادب فکر و اظہار کے تحریری ادغام کی عملی صورت کا نام ہے۔ مگر چونکہ فکر و اظہار کا تحریری ادغام غیر ادبی تحریروں میں بھی نمایاں رہتا ہے اس لیے یہ اضافہ ضروری ہے کہ یہاں فکر و اظہار کا تخلیقی ہونا لازمی شرط ہے۔ فی الوقت نہ اس کا موقع ہے نہ ضرورت کہ تخلیقی اور غیر تخلیقی جہات پر تفصیلی گفتگو کی جائے لہٰذا بطور حرفِ ربط عرض ہے کہ فکشن اسی فکر و اظہار کا ایک اہم ترین رُخ ہے، جس کی جڑیں اردو اور دیگر زبانوں کے ادبیات میں زمانہ قدیم سے موجود ہیں بالخصوص اردو زبان کے ابتدائی افسانوی سرمایے کو اگر ذہن میں تازہ کیا جائے تو احساس ہوگا کہ صرف داستانیں ہی نہیں بلکہ ہمارے پورے جنوب مشرقی ایشیا کے افسانوی ورثے میں حکایت، کتھا اور جاتک کتھاؤں کا جو طویل سلسلہ موجود ہے وہ اُسی مضبوط بنیاد کی طرف اشارے کر رہا ہے۔ اردو افسانہ اِسی لازوال ادبی سرمایے کا وارث ہے اور عہد کی تبدیلی کے ساتھ اِس کے رنگ و روپ میں جتنا بھی بدلاؤ آیا ہو مگر اس کی بنیاد میں وہی قصہ کہانی (Story) موجود ہے جو آج بھی تخلیقی بیان کا سب سے طاقتور میڈیم تسلیم کیا جا رہا ہے۔

زندگی کے مختلف رنگوں کے اظہار کی بے چینی کا نام ہے فکر، اسلوب، ہیئت اور موضوع، یہاں سارا مسئلہ اظہار کا ہے اور اس طرح دیکھا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ مسئلہ صرف ادب برائے ادب یا ادب برائے زندگی کا نہیں ہے۔ شاید ادب کے تعارف

کی ایک جہت ''ادب برائے اظہار'' بھی ہے اور اس سے آگے بڑھ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ''ادب برائے اظہار'' میں ''ادب برائے بازی'' (بمعنی کھیل) کی ایک شق بھی موجود ہے۔ اطمینان کی بات یہ ہے کہ ادب کی پہچان کے اس رُخ پر اب کچھ اور نگاہیں بھی ٹکنے لگی ہیں۔ حسین الحق کے افسانہ ''تماشہ'' کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''بازی گری فن ہے مگر اس کی بنیادی حیثیت معاشی اور اِفادی ہے۔ مزید برآں یہ کہ افادی فن میں بھی اگر مہارت نہ ہو تو فن کا مظاہرہ ناممکن ہے۔'' روی شنکر بھار دواج کھیلوں کے مبصّرین کی زبان بول رہا تھا۔ ''مگر اس سلسلے میں ایک اور بنیادی بات تم بھول رہے ہو۔'' اسماعیل بھی روی شنکر بھار دواج کے لہجے میں بولا: ڈِ ووشن کے بغیر مہارت کوئی کارنامہ انجام نہیں دے سکتی۔'' (ماہنامہ آج کل، دہلی۔ اپریل ۲۰۰۲ء)

حسین الحق نے اِس افسانے میں تنقیدی مسئلہ بیان کر دیا ہے۔ مجھے یاد نہیں آتا کہ ایسی تکنیک کسی اور افسانے میں استعمال کی گئی ہو۔ مگر فی الوقت قابلِ غور اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ حسین الحق کے نزدیک بازی گری کی بنیاد معاشی و اِفادی ہے جس میں ''مہارت'' ضروری ہے اور مہارت ڈِ ووشن (لگن) کے بغیر ممکن نہیں اور ڈِ ووشن میں وِجدان کا جو حصّہ ہے اُس سے غالباً ہر ''تخلیق آشنا'' واقف ہے اور وِجدان جب اپنے اظہار کی منزل پر آتا ہے تو لازماً ایک سانچے میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ یہی سانچہ ہیئت ہے اور ہیئت ہر عہد میں اپنے آپ کو تبدیل کرتی رہتی ہے۔ ہیئت کے بدلنے کا یہ عمل بھی غیر ارادی اور فطری ہی ہے، درخت کی چھال کی طرح۔ آسانی سے سمجھ میں آ جانے کی خاطر اسے ہم فن کار کا تجزیاتی قدم قرار دیتے ہیں۔

ادب و تخلیق کی ہر جہت، عہد بہ عہد اپنی پہچان کے ذرائع تلاش کرتی رہی ہے۔ افسانے کی ہیئت میں بھی ادب کی دیگر اصناف کی طرح روزِ اوّل سے تجربے ہوتے آرہے ہیں۔ نرمل ورما کے الفاظ میں:

"دورِ جدید تک آتے آتے کہانی اپنی اجتماعی یادوں
کے خاندان سے باہر نکل کر دھیرے دھیرے ایک شخص کے ذاتی
اور پرائیوٹ تصور کو ہی بیدار کرنے لگی۔ اب اس کی جڑیں ادیب
کی ذاتی حسیت میں پوشیدہ رہتی ہیں اور یہ شخصی حسیت کہانی پر جلوہ
گر رہتی ہے۔" (کہانی، شاعری اور ناول)

موضوع کی سطح پر کائنات سے ذات تک سمٹنے اور پھر ہیئتی سطح پر اُس میں نت نئی تبدیلیوں کے عمل کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ اِن سو سالوں میں برصغیر کے مختلف علاقوں کی تہذیب، وہاں کی سیاسی اُتھل پُتھل، اقدار کی شکست و ریخت اور اُن کا کھوکھلا پن، رومان اور حقیقت کا ٹکراؤ، فطرت نگاری، طبقاتی جدو جہد اور فرد کا فطری و جبلّی اظہار، غرض کہ زندگی کے ہر پہلو کے لیے صنف افسانہ کو استعمال کیا گیا ہے۔ طبقہ وارانہ تقسیم اور ذاتی مفاد کی بنا پر مسخ کیے ہوئے کردار اور ان سے وابستہ واقعات و حادثات کی ایک مکمل دستاویز افسانہ کے اس سو سالہ سفر سے مرتب کی جا سکتی ہے۔

پروفیسر خورشید احمد جدید اُردو افسانہ کے تحت، ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مختصر افسانہ دوسری ادبی اصناف کے مقابلے
میں ایک آزاد تر صنف ہے۔ اسی لیے اس میں ہیئت اور اسلوب
کے تجربوں کی کافی گنجائش ہے۔" ص ۹

مختصر افسانہ کی ہیئت کو دیکھا جائے تو اس کے تشکیلی عناصر میں پلاٹ، کردار، ماحول اور فضا کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ افسانہ میں واقعات اور مشاہدات و حادثات کی فنی تعمیر دراصل پلاٹ کی تشکیل کی وساطت سے ہوتی ہے جو افسانہ کے دیگر اجزا کو آپس میں مربوط رکھ کر آغاز سے انجام تک تجسس اور تسلسل کو برقرار رکھتی ہے۔ پلاٹ جس قدر مربوط، تجسس خیز اور متناسب ہوتا ہے افسانہ اُتنا ہی دلچسپ اور معیاری ہوتا ہے اور قاری اُسی قدر منہمک ہو کر بھرپور تاثر قبول کرتا ہے۔ سپاٹ یا غیر منظم پلاٹ

افسانویت سے عاری کہلاتے ہیں اور اُن میں وہ متجسّانہ دلکشی برقرار نہیں رہ پاتی جو قاری کو بے چین کر دیا کرتی ہے اس لیے پلاٹ کے صیغے میں افسانہ نگار کو واقعات اس ترتیب کے ساتھ بیان کرنے ہوتے ہیں کہ قاری کی دلچسپی لمحہ بہ لمحہ بڑھتی جائے اور وہ انجام جاننے کے لیے مضطرب ہو جائے۔ سید فیاض محمود ''طلسمِ خیال'' کے دیباچے میں اس جانب نشاندہی کرتے ہیں:

''زندگی میں غم، خوشی، مزاح، روحانیت، پھیکا پن سب کچھ موجود ہے۔ یہ افسانہ نگار کی دماغی اور نفسیاتی ساخت پر منحصر ہے کہ وہ زندگی کی بے پایاں وسعتوں سے کن واقعات کا انتخاب کرے۔'' ص۹

اشخاصِ قصہ کے حرکات و سکنات کی عکاسی کو عموماً کردار سازی قرار دیا جاتا ہے۔ کردار کو افسانے کا مضبوط ترین ستون بھی کہا جاتا ہے۔ ناقدین نے اسے افسانے میں سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کردار کو پلاٹ پر بھی مقدم بتایا ہے جب کہ کہانی کے ڈھانچے کا انحصار پلاٹ پر ہوتا ہے بغیر اشخاص کے افسانہ کی تکمیل مشکل ہوتی ہے جن افسانوں میں حیوانات یا نباتات ہیرو کی شکل میں پیش کیے گئے ہیں اُن میں بھی ان کو انسانوں کی طرح بولتے، سوچتے، سمجھتے اور عمل کرتے دکھایا گیا ہے۔ وزیر آغا اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''کہانی کا بنیادی موضوع انسان کے سوا اور کوئی نہیں حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا ذرّہ کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات اور اعمال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔''

(اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ ص ۱۱۶)

شروع شروع میں بھی ماحول اور فضا افسانے کے ضروری عناصر قرار دیے جاتے تھے۔ یہ پلاٹ و کردار کی ایسی درمیانی کڑیاں ہوتی تھیں جو واقعات کے تمام تانوں بانوں کو یکجا

کرتی تھیں۔ ماحول کے تحت کہانی کے گرد و پیش کے مناظر، مقام کی جغرافیائی خصوصیات کو پیش کیا جاتا۔ 'فضا'، اُس تاثر کو کہا گیا جو ماحول کی تصویر کشی سے دل و دماغ میں پیدا ہوتا جیسے قبرستان کی ویران اور تاریک رات کا منظر ماحول میں شمار ہوتا لیکن اس کے تصور سے دل و دماغ پر جو خوف اور اُداسی طاری ہوتی اُسے فضا سے تعبیر کیا گیا۔ ان کے علاوہ موضوع کا تعین، عنوان کی تلاش، مکالمہ نگاری اور حُسن بیان کو بھی افسانے کے اجزائے ترکیبی میں شمار کیا گیا۔

افسانہ کی تخلیق میں متعدد قیود، حد بندیوں اور فنی کارگزاریوں کو دخل رہا ہے۔ فنی حد بندیوں کو مجروح کرنا افسانے کو مشکوک کرنے کے مترادف سمجھا جاتا۔ افسانہ میں واقعہ اور کردار کی تشکیل و تعمیر میں تخیل کی رنگ آمیزی کا عمل ہونا ضروری تھا لیکن اس کی کہانی جو کہ واقعہ اور کردار کے باہمی ردِ عمل کا نتیجہ ہوتی ہے، کی بنیاد کسی حقیقت پر ہی مبنی ہونی چاہیے۔ کسی واقعہ کی ہو بہو منظر کشی یا کردار کی حقیقی تصویر کشی افسانے کے وجود کو مشکوک بنا سکتی ہے۔ ایسی بیانیہ تحریر انشائیہ، واقعہ نگاری، رپورتاژ، شخصیتی خاکہ، روزنامچہ غرض کچھ بھی ہو سکتی ہے لیکن ممکن ہے کہ افسانے کے زمرے میں نہ آپائے۔ واقعات، تجربات، مشاہدات کو کرداروں کے توسط سے افسانہ میں پوری غیر جانبداری سے پیش کر کے اور اپنے ذاتی تاثر یا رائے کو منعکس نہ کر کے، افسانہ نگار فن پارے کی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے۔ افسانہ کے توسط سے قاری کے سامنے کوئی بھی مسئلہ رکھنا ممکن ہے مگر اس کا حل نہیں پیش کیا جا سکتا جیسا کہ ابتدائی دور کے افسانوں (۱۹۳۲ء تک) میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ حل کی تلاش قاری کو کرنی ہے، نتیجہ بھی اسی کو اخذ کرنا ہے، افسانہ نگار کا یہ کام نہیں ہے۔ افسانہ کی طوالت کے بارے میں ناقدین فن کی مختلف آرا ہیں مگر اس پر تقریباً سبھی متفق ہیں کہ طوالت اتنی ہو کہ قاری اُکتاہٹ کا شکار نہ ہو پائے اور خارجی و داخلی مُداخلت کے امکان نہ رہ پائیں جس کے سبب قاری کی توجہ منتشر ہو جائے اور افسانہ کے تاثر کی یک جہتی مجروح ہو جائے۔ افسانہ کی کامیابی کے لیے روزِ اوّل سے وحدتِ تاثر کو ضروری قرار دیا گیا ہے۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں افسانہ کے تکنیکی لوازم میں راوی، بیانہ، کردار، واقعہ، منظر، فضا اور کسی حد تک منشائے مصنف کو اہمیت حاصل رہی ہے لیکن بعد کے دور میں افسانہ کے رنگ و روپ اور ہیئتی ڈھانچے میں نمایاں فرق آیا ہے۔ یعنی یہ اپنے ماضی سے بڑا مختلف ہو گیا ہے اور نت نئے تجربوں سے دوچار ہوا ہے۔ بقول ممتاز شریں:

> ''جدید افسانہ.......... اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر، زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا، جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی، وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا۔''
>
> (ناول اور افسانے میں تکنیک کا تنوع)

اسی مضمون میں وہ آگے چل کر روایتی کہانیوں اور جدید افسانوں میں یہ فرق بتاتی ہیں:

> ''اب افسانے کے آغاز اور انجام کا ایک الگ نظریہ ہے۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا تھا کہ کہانی ختم ہو گئی لیکن اب یہ احساس آچلا ہے کہ زندگی اتنی پیچیدہ ہے کہ کوئی کہانی ختم نہیں ہو سکتی، زندگی ایک نہ ختم ہونے والا تسلسل ہے۔ کہانی کا اختتام حدِ آخر نہیں۔''

پروفیسر خورشید احمد اپنی کتاب ''جدید اردو افسانہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''کہ افسانہ کوئی جامد یا سنگ بستہ صنف نہیں ہے اس میں تجربہ، تبدیلی اور اضافہ کو قبول کرنے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔'' ص ۱۱

اسی لیے اس کی مقبولیت میں اضافہ ہو رہا ہے۔ اپنی ایک اور تصنیف ''اردو افسانے پر مغربی اثرات'' میں انھوں نے مذکورہ نکات کو مختلف دلائل اور فنی اور فکری تحریکات کے حوالوں سے ثابت کیا ہے۔

تاریخی اعتبار سے اردو میں افسانہ کی ابتدا ۱۹۰۳ء (نصیر اور خدیجہ۔ راشد الخیری) سے ہوتی ہے۔ بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں راشد الخیری، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، پریم چند اور یوسف حسن خاں افسانہ کے منظر نامے پر اُبھرتے ہیں۔ دوسری دہائی میں نیاز فتحپوری، حکیم احمد شجاع، حجاب امتیاز علی، مجنوں گورکھپوری، نذر سجاد حیدر، لطیف الدین احمد، پنڈت بدری ناتھ سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، عابد علی عابد وغیرہ کے نام افسانہ نگار کی حیثیت سے منظرِ عام پر آتے ہیں۔ تیسری دہائی میں ایم۔ اسلم، حامد اللہ افسر، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، کوثر چاند پوری، اُپندر ناتھ اشک، محمد مجیب، غلام عباس، اختر انصاری، مرزا عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، عزیز احمد وغیرہ افسانہ کے کینوس پر اُبھرتے ہیں اور اس میں نئے رنگ و روغن کا اضافہ کرتے ہیں۔

ان تین دہائیوں میں اردو افسانہ، داستانی طرز جذباتی اندازِ فکر اور مبالغہ آمیز واقعات کا مظہر تھا۔ سیدھے سادے انداز میں لکھے گئے افسانوں میں حب الوطنی، تخیل پرستی، مشرقی تہذیب، روایات اور اخلاقی اقدار جیسے موضوعات کے کسی ایک پہلو کو موضوع بنایا گیا۔ اندازِ بیان رنگین اور تصنع آمیز ہوتا۔ پلاٹ اور کردار کا ارتقا، ترتیب و تنظیم برائے نام رہتی البتہ مناظر کا بیان نہایت دلکش اور جذباتی ہوتا تھا۔ افسانہ کے اس تشکیلی دور میں واقعات کا ظہور اچانک ہوتا جن میں افسانہ نگار اپنی شمولیت، ساحرانہ قوتِ بیان کے ذریعہ ظاہر کر کے قاری کی دلچسپی کے حصول میں وقتی کامیابی پالیتا تھا۔ اس عہد کے افسانوں میں موضوع کے انتخاب کو خاصی اہمیت دی جاتی جیسے دبستانِ پریم چند سے وابستہ افسانہ نگار اپنے افسانوں کے لیے ایسے موضوعات منتخب کرتے جن کا تعلق جیتی جاگتی دنیا کے بے بس اور مظلوم انسانوں سے ہوتا جبکہ یلدرم اسکول سے وابستہ افسانہ نگاروں نے رومانی احساسات اور تاثرات سے اپنے موضوعات سجائے ہیں۔ ویسے آج بھی موضوع کا انتخاب افسانہ نگار کے لیے ایک مشکل مرحلہ ہے۔ اس کے لیے عمیق مشاہدے اور تیز نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ شروع سے مانا گیا ہے کہ افسانہ نگار موضوع پر عبور رکھتے ہوئے کہانی کے تانے بانے کو آسانی بن سکتا ہے، پلاٹ کو

باقاعدگی سے ترتیب دے سکتا ہے اور اُسی کے وسیلے سے عنوان قائم کرسکتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اردو افسانہ میں تیسری دہائی کے اختتام سے ہیئت کے تجربے شروع ہو جاتے ہیں تو شاید غلط نہ ہو کیونکہ جب مندرجہ بالا دونوں مکتبۂ فکر (اصلاحی اور رومانی) کے افسانہ نگاروں کی نگارشات منظرِ عام پر آئیں اور عوام میں مقبول بھی ہوئیں تو بعض افسانہ نگار دو مختلف میلانات کے درمیانی فاصلوں کو کم کرتے ہوئے اصلاحی اور رومانی تحریکوں کی خوبیوں کو سموتے نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے حقیقت اور تخیل، اصلاح اور رومان، دیہی اور شہری موضوعات کی تخصیص کم ہوتی ہے اور صنف افسانہ کا وہ رنگ ماند پڑتا ہے جو محض رنگین خیالات اور حسین الفاظ سے عبارت ہوتا تھا۔

''انگارے'' کی اشاعت (نومبر ۱۹۳۲ء، لکھنؤ) کے بعد لکھے جانے والے افسانے ابتدائی ایام کے افسانوں سے یکسر مختلف ہیں۔ ان میں کٹھ پتلیوں کی طرح چلنے والے کرداروں کی جگہ متحرک کردار نظر آتے ہیں۔ پلاٹ کا ارتقاء، واقعات اور جزئیات کا بیان کسی حد تک سلیقے اور ترتیب کے ساتھ ملتا ہے۔ وقت اور مقام کا تعین بھی محسوس ہوتا ہے اور افسانہ اپنے اختتام پر کوئی نہ کوئی تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہر قسم اور ہر نوع کے افسانوں کا چلن شروع ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ نچلے اور متوسط طبقے کے مسائل کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ ایڈ گرایلن پو، جیمس جوائس، ڈی۔ ایچ لارنس، موپاساں، فرائڈ، مارکس، چیخوف، ترگنیف، گورکی وغیرہ کے اثرات نے اردو افسانہ کی ہیئت میں ایک تلاطم پیدا کیا کیونکہ اس دور میں بین الاقوامی اور ملکی سطح پر معنی خیز تبدیلیاں ہو رہی تھیں نتیجہ میں ادب نے جو نئے سانچے مرتب کیے، اردو افسانہ اس کی بہترین مثال ہے۔ ''افسانے کا منظرنامہ'' میں مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

> ''اردو افسانے کا نیا موڑ اور روایت میں توسیع ''انگارے'' مرتبہ احمد علی مطبوعہ ۱۹۳۲ء کی اشاعت اور ضبطی ہے۔ یہ دس افسانوں کا مجموعہ تھا............ تمام افسانے فرائڈ کے ساتھ فرانسیسی فطرت نگاروں اور مارکس ازم کے اثرات کے تحت لکھے گئے تھے

> بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ''انگارے'' کے افسانے تدبیر کاری کے
> اعتبار سے جیمز جوائس ، ڈی ۔ ایچ ۔ لارنس اور فلابیر ......
> موضوعاتی سطح پر فرائڈ اور نظریاتی اعتبار سے مارکس سے متاثر تھے
> اور مذہب پر حملے شدید ردِ عمل تھا۔'' ص ۴۴

مذکورہ مجموعہ کے طرزِ اظہار کا بنیادی سبب موضوعات اور اظہار کے معاملے میں گھٹن اور دقیانوسیت تھی ۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۹۳۶ء کے بعد اردو افسانہ کی نشو و نما نئے دھج کے ساتھ وسیع تر فکری اور فنی بلندیوں کے زیرِ اثر ہوئی ۔ چوتھی دہائی میں مختلف افکار و نظریات کی بدولت ہندوستانی عوام نمائشی اور مصنوعی زندگی کے خول سے باہر نکلنے کی جدوجہد میں مصروف تھے ۔ نئی اور پرانی نسل کی ذہنی کشمکش نے بالآخر سیاسی اور سماجی بیداری کے ایسے آثار پیدا کر دیے تھے جن کی بنا پر انگریزی تسلط کے قدموں میں لرزش طاری ہو چلی تھی ۔ اس عہد کا افسانہ مذکورہ تغیر و تبدل کی عکاسی کرتا ہے ۔ یہ عکاسی شہری زندگی اور دیہی ماحول دونوں کی ہے ۔ ادبی حلقہ میں اسے ترقی پسند تحریک کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ۔ اس سے وابستہ افسانہ نگاروں نے اپنے مطالعہ اور مشاہدہ کی بدولت افسانہ کے موضوع ، اسلوب اور تکنیک میں تنوع پیدا کیا ، اور اپنے افسانوں کے لیے ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جن کا تعلق جیتی جاگتی دنیا کے بے بس اور مظلوم انسانوں سے تھا ۔ دیہی لوگ عرصۂ دراز سے لگان ، بیگار ، سود ، موروثی قرض اور بے دخلی کے شکار تھے ۔ رسم و رواج اور عقائد سے اندھی عقیدتمندی اُن کی مفلوک الحالی میں اضافہ کرتی جارہی تھی ۔ چھوت چھات کے بھید بھاؤ ، نسبی اونچ نیچ ، رنگ و نسل کی تفریق ، اعلیٰ و ادنیٰ کا امتیاز ، استحصال کی جڑوں کو مضبوط کر رہی تھیں ۔ کم مائیگی اور بالادستی کے تصور نے زندگیوں کو پیچیدہ ، بے کیف اور لوگوں کو عسرت زدہ و تنگ حال کر دیا تھا ۔ ریاکاروں نے جادو ٹونے اور آسیب کا جال پھیلا کر بھولے بھالے لوگوں کو ذہنی طور پر پسماندہ اور توہم پرست بنا دیا تھا ۔ عورت کی حالت اور بھی دگرگوں تھی ۔ جہیز کی قبیح رسم نے عام آدمی کی زندگی اجیرن کر دی تھی ۔ بہرحال ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر لکھے گئے افسانوں کے

کینوس میں اُس عہد کے مزاج اور تغیر پذیر کیفیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔
۱۹۴۷ء سے پہلے افسانہ نگاروں کے پاس نو آبادیاتی نظام سے نبرد آزما ہونے والا ایک واضح نصب العین تھا۔ آزادی ملنے کے آس پاس کے زمانہ میں بھی جب آگ اور خون کے آتش فشاں منظر میں صدیوں کے تعلقات چیخ رہے تھے، اُس پُر آشوب دور میں بھی افسانہ نگاروں کے سامنے اپنا ایک مطمحِ نظر تھا جو رفتہ رفتہ ماند پڑتا گیا۔ اس مُدّت میں لکھے گئے افسانوں کا محاسبہ کیا جائے تو ان میں اگر نفسیاتی پیچیدگیوں کے ساتھ انسانی جبر و استبداد اور خوف و دہشت کا رقص نظر آتا ہے تو خلوص و صداقت، قوتِ عمل اور خود شناسی کا احساس بھی جلوہ گر ہے۔ افسانہ نگاروں نے اگر وطن کی محبت کے قصے سنائے ہیں تو حُکّام نوازی اور مفاد پرستی پر کچوکے بھی لگائے ہیں۔ انھوں نے منافرت، رقابت، کدورت اور رشک و حسد پر نشتر زنی کرتے ہوئے صلح جوئی، باہمی رفاقت، مساوات اور اتحاد کی تلقین کی ہے۔ سماجی نابرابری، رشوت ستانی، معاشرتی انتشار، بیکاری، مذہبی بالادستی، تنگ نظری، توہم پرستی، ذہنی ناآسودگی، تجرد کی زندگی، ہوسناکی، سخت گیری اور بے تعلقی پر تیز چھری چلا کر سماجی پھوڑے کے فاسد مادّے کو نکالنے کی کوشش کی ہے۔ قدرتی آفات و مصائب کی بھیانک تصویر دکھلا کر قحط، سیلاب اور خشک سالی سے نبرد آزما ہونے کی راہ دکھلائی ہے۔
ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل نے جس طرح ذہنوں کو جھنجھوڑا، اس سے فنکارانہ شعور گہرے طور پر متاثر ہوا۔ اور پھر بدلتے ہوئے تہذیبی تناظر میں افسانہ نگاروں کو نئے مسائل کا سامنا کرنا پڑا۔ جغرافیائی تبدیلی نے غور و فکر میں تلاطم پیدا کیا تو اردو افسانہ نے بھی نیا رخ اور نیا انداز اختیار کیا۔ نئے سانچے مرتب کیے گئے اور اسے نئے تناظر اور نئی وسعت سے روشناس کرایا گیا۔ بقول انتظار حسین:

> "پاکستان بننے کے بعد صورتِ حال بالکل مختلف ہوگئی۔
> وہ یہ کہ ایک ساتھ ہمیں یہ احساس ہوا جب تقسیم ہوگئی، ملک بن گیا
> تو ہم میں سے جو انٹلکچوئل تھے ان کا (Involve ment) نہیں

تھا تحریکوں کے ساتھ۔ اس کے لیے یکا یک یہ سوال پیدا ہوا کہ یہ
آخر ملک کیسے بن گیا؟ ہم ایک لگ قوم ہیں کیا؟ کیا ہماری تہذیب
الگ ہے؟ کیا ہماری تاریخ پورے برصغیر کی تاریخ سے الگ ہے؟
یہ سوالات تشویش کے سوالات تھے۔ انھوں نے بے اطمینانی اور
اضطراب پیدا کیا۔ چنانچہ...... اب یہ تفتیش کا عمل مختلف افسانہ
نگاروں کے ہاں دکھائی دے رہا ہے اور وہ مختلف سمتوں میں
جارہے ہیں۔ قرۃ العین حیدر ایک سمت میں نکل گئیں تو کوئی دوسرا
افسانہ نگار کسی اور سمت میں نکل گیا۔ کوئی دیومالائی حوالوں سے
حالات کو سمجھنے کی کوشش کررہا ہے، کوئی اسلامی تاریخ کے حوالوں سے
سمجھنے کوشش کررہا ہے۔" (نقوش۔ افسانہ نمبر ۴ ۱۹۵۵ء۔ ص ۶۲۰)

جدید ہیئتی تجربوں سے دوچار اردو افسانہ میں سرحد کے اُس پار بھی ویسے ہی مسائل اُبھرے جیسے کہ ہمارے ملک میں تھے۔ وہاں بھی دھرتی کے لمس کا احساس شدت پکڑتا گیا۔ رشید امجد 'افسانے کے نئے موضوعات' کے عنوان سے لکھتے ہیں:

"بٹی ہوئی شخصیت کے علاوہ ایک اور موضوع جس نے
اردو افسانے کو نئی جہت دی ہے، اس کی زمینی وابستگی کا اظہار ہے۔
مٹی کی محبت اردو افسانے میں ایک نئے رخ کی نشاندہی کرتی ہے۔
ہمارے قدیم افسانے میں وطن پرستی کا جذبہ اس شدّ و مد کے ساتھ
سامنے نہیں آیا جس طرح نئے افسانہ نگاروں کے یہاں ملتا ہے۔"

تقسیم ہند نے جو گہرے زخم دیے تھے وہ رفتہ رفتہ مندمل ہوئے۔ اُن سے وابستہ موضوعات کے اثرات بھی کم ہوئے۔ مارکسیت کی گرفت بھی کمزور ہونے لگی جس کی وجہ سے حقیقت نگاری کی روایت جو سماجی اور نفسیاتی زاویوں سے معاشرے کو دیکھ رہی تھی، اپنا اثر کھونے لگی۔ اور اُس کے بعد ۱۹۵۵ء کے آس پاس جدیدیت کا رُجحان فروغ پانے لگتا ہے۔ اجتماعیت کے مقابلے میں فردیت اور خارجیت کے مقابلے میں

داخلیت زور پکڑتی ہے اور منجھی ہوئی مانوس اور مربوط زبان کے بجائے قدرے ناہموار بلکہ کبھی کبھی نامانوس زبان کا استعمال شروع ہوتا ہے اور یہ تصور پنپنے لگتا ہے کہ پلاٹ، کردار، واقعہ، فضا اور ماحول کے بغیر بھی افسانہ بن سکتا ہے۔ اس تصور کے تحت شعور کی رَو اور آزاد تلازمۂ خیال طاقتور پیرایۂ اظہار کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ علامتی اور تمثیلی افسانوں کے ساتھ تجریدی افسانے منظرِ عام پر آتے ہیں جن میں نئی حسیت اور فن کے نئے راستوں کا انتخاب نظر آتا ہے۔ ادبی حلقہ میں اس نئے نظریے کی پذیرائی ہوتی ہے۔ براہ راست انداز میں پیش کیے ہوئے افسانے یک سطحی اور سپاٹ تصور کیے جانے لگتے ہیں اور یہ سمجھا جانے لگتا ہے کہ علامت، ابہام اور اشاریت ادب کو تہہ داری اور متحرک مفہوم کے حامل بنا دیتی ہے اور معنوی جہت کو وسعت و گہرائی عطا کرتی ہے۔ جدیدیت کے اس تصور کے تحت افسانہ نہ صرف فنکار کے لیے مشکل بن گیا بلکہ قاری کے لیے بھی خاصا دشوار ہو گیا۔ اس دشواری نے بعض ناقدوں کو بھی اس مغالطے کا شکار کیا کہ جدید افسانہ معمّہ ہو گیا ہے مثلاً ڈاکٹر سیدہ جعفر ''اردو افسانہ آزادی کے بعد'' میں لکھتی ہیں:

> ''نئے تجربات کے سلسلے میں روایات سے گریز، زماں و مکاں کے تصور سے رُوگردانی، کہانی پن سے انحراف اور مروجہ ترسیلی انداز سے بے نیازی نے جہاں افسانے کو تازگی، نیاپن اور جدّت کی آب و تاب عطا کی وہیں تجریدی، تمثیلی اور انٹی اسٹوری طرز نے اردو افسانے کو ماضی کی بعض جاندار روایات سے بھی دُور کر دیا۔ جن افسانہ نگاروں نے انھیں جدّت کی خاطر اپنایا تھا اور علامت کو فارمولے کے طور پر برتا تھا، ان کی کہانیاں سطحی، بے معنی اور کم مایہ ثابت ہوئیں اور قاری کے لیے معمّہ اور چیستان بن کر رہ گئیں۔'' (سہ ماہی 'جہات' اپریل ۱۹۹۸ء ص ۲۳)

ردّ و قبول کے اس دور میں جب خارج سے داخل کی طرف پیش رفت ہوتی ہے تو ایک جانب شعور کی رَو کی تکنیک، نفسیاتی تصورِ وقت اور فلسفۂ وجودیت کو فروغ حاصل

ہوتا ہے تو دوسری طرف تمثیلی اور داستانی رنگ کے قصوں کے ذریعے یہ صنف اساطیری اور دیو مالائی فضا سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ اور ان میں کرداروں کی جگہ تمثیلوں، استعاروں اور علامتوں کا برمحل استعمال ہوتا ہے۔ افسانہ کے اس نئے ہیئتی تجربہ پر پروفیسر وحید اختر، الفاظ کے افسانہ نمبر (۱۹۸۱ء) میں یوں اظہارِ خیال کرتے ہیں:

> ''گزشتہ چند برسوں میں ہمارے ادبی جرائد تجریدی اور علامتی کہانیاں کثرت سے شائع کر رہے ہیں بلکہ اب تو افسانوں میں کہانی شاذ ہی ہوتی ہے۔ علامت اور علامتی اظہار ہی سب کچھ ہونے لگا ہے...... تجرید اور علامت یا اشارے میں فرق ہے۔ الفاظ اشارہ بھی ہوتے ہیں، علامت بھی، امر بھی اور استعارہ بھی۔ ادب مجرد تصورات کو بھی مرئی پیکروں میں ڈھالنے کا فن ہے۔ ادب میں افسانہ اپنے لغوی معنیٰ کے لحاظ سے بھی کسی حقیقی یا فرضی واقعے کا بیان ہے۔ یہ واقعہ تاریخی بھی ہوسکتا ہے، زمانی بھی، نفسیاتی واردات بھی، تاثر کا زائیدہ بھی...... لیکن کہانی میں واقعہ کو بہر حال اہمیت حاصل ہوتی ہے کہ کہانی واقعے کا بیان ہے۔ اسی لیے کہانی کا اسلوب ہمیشہ سے بیانیہ رہا ہے'' ص ۲۱

یہ بحث ہمارے موضوع سے باہر ہے کہ کس تحریک، رُجحان یا نظریے کے پسِ پُشت کون سے فلسفے اور مقاصد تھے اور انھوں نے اردو افسانہ کو کتنا فائدہ یا نقصان پہنچایا ہے۔ خالدہ حسین اپنے افسانوی مجموعہ ''پہچان'' میں نئی کہانی کے عنوان سے لکھتی ہیں:

> ''سُننے میں آیا ہے کہ 'نیا افسانہ اب نیا نہیں رہا، مگر اس لفظ نئے کے معنوں کا تعین کون کرے گا۔ ۳۶ء سے ۵۶ء تک لکھے جانے والے ترقی پسند افسانے اپنے وقتوں میں نئے تھے۔ آج کے نئے افسانے کل کو پرانے ہو جائیں گے۔ افسانہ یا کسی بھی فنی تخلیق کو وقت کے اعتبار سے نیا یا پُرانا کیونکر قرار دیا جاسکتا ہے؟ ہاں اگر

......اس کو فیشن اور مصلحت پسندی کے طور پر اپنایا جائے گا تو وہ نہایت مبتذل اور بے کار ادب پیدا کرے گا۔''

چونکہ ہر احساس اور فکر کا سوتا خود فنکار کی اپنی ذات (تحت الذات) سے پھوٹتا ہے۔ اس لیے جو فنکار اس کا شعور نہیں رکھتے یا صحیح طور پر نہیں پہچانتے ہیں ان کی تخلیقات نئی اور پرانی کی حدود میں مقید ہوتی جاتی ہیں۔ جب وقت کسی کا پابند نہیں تو بھلا فکر و شعور کے دھارے کب ٹھہرنے والے ہیں۔ رُجحانات بدلتے ہیں۔ افکار کو نئے رنگ و روغن ملتے ہیں جیسا کہ جدیدیت نے بیانیہ انداز سے انحراف برتا تھا۔ اس نے پھیلاؤ کے بجائے ارتکاز سے کام لیا تھا لیکن مابعد جدید دور بیانیہ کی واپسی کا دور ہے۔ اس دور میں ابہام و تجرید کی جگہ بیانیہ افسانہ لکھنے کا رُجحان بھی بڑھا ہے اور استعاراتی اور علاماتی انداز بھی پروان چڑھا ہے۔ آج کہانی کا مرکز و محور انسان کی ذات ہے جس کے تجربات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے تہہ بہ تہہ پرتیں کھولی جا رہی ہیں۔

بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں کے افسانوں میں موضوعات سے زیادہ فن پر زور دیا گیا ہے بلکہ اکثر موضوعات کی تکرار کے باوجود لب و لہجہ کی ادائیگی نے فن پارے کو مؤثر بنا دیا ہے کیونکہ ان کا تمام تر ڈھانچہ خارجی دنیا کی صداقت، معیشت کے بے رحمانہ تضادات، روز مرہ پیش آنے والے سیاسی و سماجی مسائل، بھوک، جنس اور انسانی رشتوں کی کرختگی پر قائم ہے۔ اس کا دائرہ روز بروز وسیع ہوتا جا رہا ہے۔ دیویندر اسر افسانہ کو مستقبل کے روبرو پیش کرتے ہوئے اس کے نئے پیٹرن کے بارے میں لکھتے ہیں:

''افسانے میں حقیقت اور انسان کے تصور کو کئی ادوار سے گزرنا پڑا ہے۔ رومانیت، مارکسیت، فرائیڈن ازم، جدیدیت وجودیت، مابعد جدیدیت اور اب بعد از مابعد جدیدیت جس کے باعث افسانے میں نئی نئی تحریکیں پرورش پاتی رہی ہیں لیکن...... جب میں افسانے کے بند اسرار، اُس میں مضمر قوت اور اس کی رنگا

رنگی کے امکانات کا تصور کرتا ہوں تو مجھے ایک عجیب وغریب تھرل
کا احساس ہوتا ہے۔ ہم افسانہ اس لیے نہیں پڑھتے کہ اس میں
جواب ہوتے ہیں بلکہ اس لیے پڑھتے ہیں کہ اس میں خواب
ہوتے ہیں۔'' (آج کل۔نومبر ۱۹۹۵ء ص ۱۱۔۱۲)

آج کے افسانہ میں احساس ہوتا ہے کہ انسان کی کھوکھلی شخصیت جو محض نمائشی کرّوفر کی چیز بن گئی ہے، برق رفتار دور میں داخل ہوکر اور بھی پُراسرار بن گئی ہے۔ تشنہ آرزوؤں، نفسانی خواہشوں اور جنسی بے راہ روی نے اخلاقی پستی کے کچھ اور بھی دروازے کھول دیے ہیں۔ شہری زندگی میں کاہلی، بیکاری، فاقہ مستی، بددیانتی، بے سروسامانی اور رشوت ستانی نے ذہن اور ضمیر کی رسہ کشی کو تیز تر کردیا ہے۔ محدود ذرائع آمدنی سے شکوک میں اضافہ ہوا تو بے نیازی، بے اعتباری اور بے وفائی کا سلسلہ دراز ہوگیا ہے۔ کرب ویاس کے اس ماحول نے عوام کو ذہنی کش مکش میں مبتلا کردیا ہے جس کی بنا پر اس کی شخصیت ٹوٹ کر بکھر گئی ہے۔ فن بھی بدلا ہے اور سطحِ نظر کے زاویے بھی تبدیل ہوئے ہیں۔ موہن راکیش ہندی کہانی کو آج کے تناظر میں پیش کرتے ہوئے جو نتیجہ اخذ کرتے ہیں وہی بات اُردو افسانہ پر بھی صادق آتی ہے:

''آج کی کہانی کل کی کہانی سے بہت بدل گئی ہے، اس میں شک نہیں۔ یہ تبدیلی کہانی لکھنے کے ڈھنگ میں اتنی نہیں ہے، جتنی کہانی کے موضوع میں اور نقطۂ نگاہ میں۔ کبھی کہانی کار کو دلچسپ اور انوکھے پن کی تلاش رہتی تھی لیکن آج سوال تلاش کا نہیں شناخت کا ہے..... آج کا ادیب زندگی کی سماجی اور ذاتی سطح کو پرکھ کر اپنی کہانی میں اس کا نتیجہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ یہ کہانی کے متعلق نیا نظریہ ہے جس کی وجہ سے کہانی کی پسندیدگی کی سمت بھی بدل گئی ہے اور جہاں سے ہم کہانی لکھنے کی تحریک لیتے ہیں وہ سوتے بھی وسیع ہوگئے ہیں۔'' ص ۱۴۱

راشد الخیری اور پریم چند سے لے کر احمد رشید اور شاہد اختر تک اردو افسانہ ہیئت و تکنیک اور موضوع کے مختلف اور گونا گوں تجربات کو اپنے اندر سموئے ہوئے نظر آتا ہے۔ اکیسویں صدی کے اُفق پر طلوع ہونے والے افسانوں نے صنف افسانہ میں ایک نئی حرارت اور توانائی پیدا کر دی ہے۔ جدید افکار و نظریات سے استفادہ کرتے ہوئے عصرِ حاضر کے افسانہ نگار اپنے فن پاروں میں نئی معنویت سمو کر اُسے نئی زندگی سے ہم آہنگ کر رہے ہیں۔

یہ بات اطمینان بخش ہے لیکن کل اور آج میں ایک عجیب سا بدلاؤ آ گیا ہے۔ میں بعض دیگر حضرات کی طرح اِسے خوبی یا خامی کے مطلق خانوں میں فِٹ کرنا عیب نہیں سمجھتا لیکن اس بدلاؤ کی جانب اشارہ اشد ضروری ہے کہ پچھلے بیس پچیس برسوں میں جو بیشتر افسانے لکھے گئے اُن میں تخیّل اپنا پورا کردار ادا کرتا نظر نہیں آتا جب کہ تخلیقِ ادب میں تخیّل کی عمل داری کے سبھی قائل ہیں —— سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں ہے؟

میں اِس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ یہ ایک قسم کا عصری جبر ہے جس کے شکار آج نئے لکھنے والے زیادہ ہو رہے ہیں۔ اصل معاملہ یہ ہے کہ تخیّل ہمیشہ ماضی اور مستقبل میں سفر کرتا ہے اور اس کے تعاون کے شاندار نتائج ''آگ کا دریا'' اور ''۱۹۸۴'' میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں۔ بالکل سامنے کی بات ہے کہ آگ کا دریا میں قرۃ العین حیدر نے گزشتہ ہزار سال کا سفر اپنے تخیّل اور مطالعہ کے زور پر طے کر لیا۔ دوسری طرف ''اینمل فارم'' اور ''۱۹۸۴ء'' (جارج آرویل) میں مستقبل کا ایک بھیانک نظارہ صرف تخیّل کے زور پر ہی پیش کیا گیا۔ مگر ہمارے اردو کے اکثر افسانہ نگاروں نے تقریباً ۱۹۸۰ء کے بعد سے جس طرح خود کو ''عصر'' میں مشغول کیا، اس مشغولیت نے اُن سے یقیناً آج کے عہد کی خوبصورت فنکارانہ عکاسی تو کرائی مگر اس شغل نے اُن کو تخیّل سے دُور کر دیا۔ اور فن بغیر تخیّل کے زور آور اور پائیدار نہیں ہوتا۔ اس حقیقت کو آج بھی ہر ناقد تسلیم کرتا ہے۔

تخئیل کے بارے میں، عرض کرچکا ہوں کہ یہ ہمیشہ ماضی اور مستقبل میں سفر کرتا ہے۔ مستقبل کا خواب ضروری تو ہے مگر مشکل بھی ہے۔ ایسے میں ایک وسیع تر کینوس کے لیے ہمارے پاس ماضی کی یاد (Nostalgia) ہی بچتی ہے۔ میں ماضی پرستی اور ماضی پسندی کی حمایت نہیں کر رہا، محض یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ فن میں تخئیل کی معاونت ضروری ہے اور اس تخئیل کو اگر موضوع کی سطح پر نہ اپنا کر تکنیک کی سطح پر استعمال کیا جائے تو میرے خیال میں تخلیق کا کینوس بھی وسیع ہو جائے گا، اور تجربات کی راہیں بھی روشن ہو جائیں گی۔!!

☆☆☆

فکشن کی تنقید

داستانیں اُردو فکشن کا نقشِ اوّل ہیں اور اُن کی اہمیت محسوس کی جا چکی ہے۔ زندگی سے ناگزیر تعلق نے داستان نگاروں کو زندگی کے عام اور مانوس مظاہر کو تخلیقی ہُنر مندی کے ساتھ پیش کرنے کی طرف مائل کیا اور اُنہیں اپنے فن پاروں میں زندگی کی مختلف الجہات کیفیات کو فنّی شعور کے ساتھ منکشف کرنے کی طرف راغب کیا۔ سر سید تحریک کے زیر اثر اصلاحی فکشن وجود میں آیا۔ مگر یہ اصلاحی رویّہ اچانک اور غیر شعوری طور پر سامنے نہیں آیا۔ سماجی تاریخ گواہ ہے کہ یہ تبدیلی ۱۸۵۷ء کے اثرات کے تحت آئی۔ یہ انیسویں صدی کے اواخر کی بات ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں مغربی تسلط کے دُور رس اثرات ہندوستان پر پڑنے لگے۔ مغربی تعلیم کی طرف رغبت عام ہوئی۔ تعلیم کے اس نئے رُجحان کے زیر اثر رومانی فکشن کو قبولِ عام کا درجہ حاصل ہوا، اور اس طرح اصلاحی کوششوں کے ساتھ ساتھ رومانی رویئے نے بھی ادیبوں پر اثر انداز ہونا شروع کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اردو ادب میں اصلاحی اور رومانی فکشن کے دو دبستان منصۂ شہود پر آئے۔ ایک کے علمبردار فکشن اور ادب کے توسط سے اصلاحِ قوم کے خواہاں تھے تو دوسری طرف رومانیت سے متاثر ادیب

داخلی جذبات کی عکاسی پر مُنصر تھے۔ اصلاح کے خواہش مند راشد الخیری، پریم چنداور سدرشن تھے تو رومانی اظہار کے علمبردار یلدرم، نیاز اور مجنوں۔ اگر ابتدائی مراحل پر غور کیا جائے تو احساس ہوگا کہ صفوں کے الگ ہونے کے باوجود دونوں دبستانوں کا Feeder institution ایک ہی ہے۔ یعنی بیسویں صدی کی ابتدائی تین دہائیوں میں رومانی اور اصلاحی فکشن دونوں داستانی طرز، جذباتی اندازِ فکر، مثالی کردار، ہیجان انگیز صورت حال، ناقابلِ یقین نتائج، جاگیردارانہ اور زمیندارانہ ماحول کی عکاسی کے ساتھ ساتھ ماورائی، غیر عقلی اور مبالغہ آمیز واقعات کے فنکارانہ اظہار سے غذا حاصل کرتے ہیں۔ پلاٹ اور کردار کا سہارا فطری انداز میں نہیں لیا جاتا ہے اور اگر سنجیدگی، گہرائی اور ایمانداری سے غور کیا جائے تو واقعات وکردار کے ارتقاء اور ترتیب و تنظیم کا احساس کم ہی ہوتا ہے تاہم مناظر کا بیان نہایت دلکش ہوتا ہے۔ فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی شدید خواہش عیاں ہوتی ہے اور فنکار وفطرت کے درمیان ایک ناگزیر قسم کا ربط اور ہم آہنگی محسوس ہوتی ہے۔ اُس عہد کے فکشن میں موضوع کو خاص اہمیت حاصل تھی مثلاً دبستان کے حوالے سے اگر غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ پریم چند اور اُن کے ہمنوا اپنی تخلیقات کے لیے ایسے موضوعات منتخب کرتے جن کا تعلق جیتی جاگتی دُنیا کے بے بس اور مظلوم انسانوں سے ہوتا جب کہ یلدرم اسکول سے وابستہ فکشن نگاروں نے رومانی احساسات اور تاثرات کو اپنی تخلیقات میں اہمیت دی ہے۔ ''انگارے'' کی اشاعت، عتاب اور مقبولیت کے بعد ہمارے فکشن نگاروں نے اصلاحی اور رومانی تحریکوں کی خوبیوں کو سمونے کی کوشش کی جس کی وجہ سے اُن کی تخلیقات میں حقیقت اور تخیل، اصلاح اور رومان، دیہی اور شہری موضوعات کا فنکارانہ امتزاج نظر آتا ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدائی تین چار دہائیوں میں اہم فکشن نگاروں مثلاً راشد الخیری، پریم چند، یلدرم، مجنوں گورکھپوری، سدرشن، اعظم کریوی، ل۔ احمد،

علی عباس حسینی وغیرہ نے اپنے یا ہم عصروں کے افسانوں، مجموعوں، ناولوں پر دیباچے، تقریظ یا تبصرے کی شکل میں فکشن کی ماہیت کے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے جیسے نیاز فتحپوری، ل۔ احمد کے افسانہ 'احتساب' کو 'ادبی دُنیا' میں بڑے تزک و احتشام کے ساتھ شائع کرتے ہیں مگر اس 'نوٹ' کے ساتھ:

> ''ل۔ احمد صاحب کا یہ افسانہ فارسی اور عربی آمیز اُردو کے بہترین نمونے کی حیثیت سے شائع کیا جا رہا ہے۔ ملک میں نوجوان اہلِ قلم کی ایک جماعت اسی ''اُردوئے معلّٰی'' کو رائج کرنے پر مُصر ہے۔ مگر ہمارا عقیدہ ہے کہ اس قسم کی اُردو ہندوستان کی قومی زبان کی حیثیت کبھی حاصل نہیں کر سکتی۔''
>
> (فروری ۱۹۳۰ء ص ۱۴۳)

اسی طرح ل۔ احمد، پریم چند کے افسانوی مجموعہ ''واردات'' کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''پریم چند کی توجہ زیادہ تر معاشرتی مسائل پر مرکوز رہی اور انھوں نے بالعموم ادنیٰ اور متوسط طبقہ کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ اس کتاب (واردات) کے دیکھنے سے مجھے دو خاص باتیں نظر آئیں ...... زندگی میں بعض مسائل معمّے کی صورت رکھتے ہیں جن کی موافقت میں جتنا کہا جا سکتا ہے، اتنا ہی ان کی مخالفت میں۔ مثلاً ایثار اور بقائے ذات کا مسئلہ۔ یا حق اور ناحق کا مسئلہ۔ منشی جی ایسے مسائل اکثر پیش کرتے ہیں اور تصویر کے دونوں رُخ پیش کر کے فیصلہ آپ پر چھوڑ دیتے ہیں۔'' (ماہنامہ 'زمانہ' کانپور ۱۹۳۸ء)

پریم چند اپنے ہم عصر فکشن نگار، راشد الخیری کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ان کے جتنے سوشل ناول اور افسانے ہیں، وہ

سب جوش اصلاح سے لبریز ہیں ۔ وہ استقلال سے بھی کام لیتے ہیں، نصیحتوں سے بھی اور اسلام کی تاریخ اور روایات اور شرعی احکام سے بھی، کاش اُن کی آواز میں صُورِ اسرافیل کی سی ہنگامہ خیزی ہوتی ۔ اِس انہماک میں بعض اوقات ان کی تصانیف میں فنّی خامیاں پیدا ہوگئی ہیں ۔ کبھی کبھی ایسا خیال ہونے لگتا ہے کہ یہ کسی خطیب کی اپیل ہے، کوئی ادبی تخلیق نہیں ۔ اکثر مصلح اور مفکر ادیب پر غالب آ گیا ہے ۔ لیکن مولانا راشد الخیری حقائق سے اتنے قریب تھے اور اُن سے اس درجہ متاثر ہوتے تھے کہ ان کا ذہن فنّی اصولوں کو نظر انداز کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا تھا۔''

(مضامینِ پریم چند ۔ مرتبہ عتیق احمد ۔ ص ۲۶۷)

اس طرح کی تحریریں مجنوں گورکھپوری، اعظم کریوی، سدرشن وغیرہ کے یہاں کثرت سے ملتی ہیں ۔ لیکن یہ فکشن تنقید کی ابتدائی کوششیں ہیں اور ان میں افسانوی ادب کی مقبولیت کے اسباب، موضوعات اور فنّی خصوصیات پر بھی بحث کی گئی ہے ۔ علی الخصوص پریم چند نے اپنے عہد کے فکشن کو سمجھنے، اُس کی تعریف متعین کرنے اور اُس کے اجزائے ترکیبی سے متعلق اہم نکات واضح کیے ہیں ۔ وہ نہ صرف اُردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار اور معروف ناول نگار ہیں بلکہ اُنھوں نے فکشن کی غرض و غایت اور اُس کے فنّی امتیازات پر بھی تفصیلی روشنی ڈالی ہے ۔ ناول کا فن، ناول کا موضوع، اردو زبان اور ناول، مختصر افسانہ اور مختصر افسانے کا فن، ان کے اہم مضامین ہیں جن میں انھوں نے فکشن کی ماہیت سے متعلق بحث اُٹھائی ہے ۔ تخیّل کی افادیت اور اہمیت کے سلسلہ میں وہ لکھتے ہیں:

''ناول نگار کے لیے سب سے اہم چیز اس کی تخیلی صلاحیت ہے ۔ اگر اس میں اس کی کمی ہے تو وہ اس مقصد میں کبھی

کامیاب نہیں ہوسکتا۔ اس میں اور چاہے جتنی کمیاں ہوں لیکن تخیل کی قوت ناگزیر ہے۔ اگر اس میں یہ قوت موجود تو وہ ایسے کتنے ہی مناظر، واقعات اور کیفیات کی تصویر کشی کرسکتا ہے جن کا اسے ذاتی تجربہ حاصل نہیں ہوا۔ اگر اس میں یہ صلاحیت نہیں تو خواہ اس نے کتنی ہی سیر و سیاحت کی ہو، وہ کتنا ہی عالم کیوں نہ ہو اور اس کے تجربات کا دائرہ کتنا ہی وسیع کیوں نہ ہو، اس کی تخلیق میں دلکشی نہیں آسکتی۔ ایسے کتنے ہی ادیب ہیں جن میں انسانی زندگی کے واقعات کو دلچسپ، دلآویز اور موثر اسلوب میں بیان کرنے کی صلاحیت موجود ہے لیکن وہ تخیل کی کمی کی وجہ سے اپنے کرداروں میں زندگی کے آثار پیدا نہیں کرسکتے۔ جیتی جاگتی تصویریں نہیں کھینچ سکتے۔ ان کی نگارشات کو پڑھ کر ہمیں یہ خیال نہیں ہوتا کہ ہم کوئی سچا واقعہ دیکھ رہے ہیں۔''

(ناول کا موضوع۔ مضامین پریم چند ص ۲۱۔۲۲۰)

جس طرح فن کار اور نقاد کی اپروچ میں فرق ہوتا ہے اُسی طرح تخلیق اور تنقید کی زبان میں بھی فرق ہوتا ہے۔ اُردو فکشن کی تنقید کا آغاز خود فکشن نگاروں کے ہاتھوں ہوا۔ ان فنکاروں نے جب مسندِ تنقید سنبھالی تو دیانتداری کا ثبوت دیا۔ پریم چند اور ان کے ہم عصروں کے علاوہ اختر انصاری، عزیز احمد، محمد حسن عسکری، انتظار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی، نیّر مسعود، مرزا حامد بیگ ایسے کئی معتبر نام ہیں جو نہ صرف خود اچھے افسانہ نگار ہیں بلکہ انہوں نے فکشن پر خیال انگیز اور وقیع تنقیدی مضامین بھی لکھے ہیں۔

ادب فکر و اظہار کے تحریری اِدغام کی عملی صورت کا نام ہے لیکن فکر و اظہار کا یہ تحریری اِدغام غیر ادبی تحریروں میں بھی نمایاں رہتا ہے۔ اس لئے یہ

اضافہ ضروری ہے کہ فکر واظہار کا تخلیقی ہونا لازمی شرط ہے۔ فکشن اسی فکر واظہار کا ایک اہم ترین رُخ ہے جس کی جڑیں اردو اور دیگر زبانوں کے ادبیات میں زمانۂ قدیم سے موجود ہیں بالخصوص اردو زبان کے ابتدائی فکشن کو اگر ذہن میں تازہ کیا جائے تو احساس ہوگا کہ صرف داستانیں ہی نہیں بلکہ ہمارے پورے جنوب مشرقی ایشیا کے افسانوی ورثے میں حکایت، کتھا اور جاتک کتھاؤں کا ایک طویل سلسلہ موجود ہے۔ اردو فکشن اسی لازوال ادبی سرمایے کا وارث ہے۔ زمانے کی تبدیلی کے ساتھ اس کے رنگ وروپ میں خواہ جتنی تبدیلی آئی ہو مگر اس کی بنیاد وہی تجسس آمیز قصہ پر اُستوار رہی ہے جو آج بھی تخلیقی بیان کا سب سے طاقتور میڈیم تسلیم کیا جاتا ہے۔

ادب وتخلیق کی ہر جہت، عہد بہ عہد اپنی پہچان کے ذرائع تلاش کرتی ہے۔ فکشن کی تنقید میں بھی ادب کی دیگر اصناف کی طرح روزِ اوّل سے تجربے ہوتے آرہے ہیں۔ اس کی روداد ایک صدی کو مُحیط ہے۔ ترقی پسند تحریک سے قبل کی تنقید، فکشن کے اُس عہد کے بدلتے ہوئے رُجحانات کو ملحوظ رکھتے ہوئے مثالیت پسندی پر زور دیتی ہے اور کرداروں کی بُرائی اور اچھائی کو مرکزِ توجہ بناتی ہے۔ اُن کے نزدیک غلاظت، مُفلسی اور ناداری میں رہنے کے باوجود انسانی خودداری اور ازلی شرافت مقدم رہی ہے جس کا اظہار فنکار اور نقاد، دونوں اپنی تخلیقات میں کرتے ہیں۔ ترقی پسند نقادوں نے فکشن کی تنقید کی اساس سماجی حقیقت نگاری پر قائم کی۔ علامت اور تجریدیت کو ترقی پسندی کا ردِ عمل سمجھا جاسکتا ہے گوکہ ان کا مطمحِ نظر ذہنی آزادی پر زور تھا۔

جن ناقدین نے فکشن کی تنقید کو اعتبار بخشا ہے اُن کی ایک طویل فہرست ہے۔ یہاں فہرست سازی مقصد نہیں بلکہ اِس عمومی جائزے میں اس جانب نشاندہی کی جسارت کررہا ہوں کہ جن ناموں کو فکشن کی تنقید کے حوالے سے فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اُن میں سے ایک نام احتشام حسین کا ہے جنھوں نے سماجی بصیرت

اور فکشن کے باہمی تعلق پر تفصیلی تنقیدی بحث کی ہے اور صنف داستان کی معنویت کو تسلیم کرتے ہوئے اس پر مُدلل اظہارِ خیال کیا ہے۔ احتشام حسین نے پنڈت رتن ناتھ سرشار کے لازوال کردار خوجی کا مطالعہ دقتِ نظر کے ساتھ کیا ہے۔ اُن کی تنقید موضوع اساس (Theme centred) ہونے کے باوجود فنی نِکات کا بھی اِحاطہ کرتی ہے۔ سید وقار عظیم کا نام بھی اس سلسلہ میں اہم ہے جنھوں نے فکشن کے بدلتے ہوئے رنگ کو محسوس کیا اور اس پر بھرپور اظہار کیا۔ ناول کی تنقید کی پہلی باضابطہ کوشش علی عباس حسینی کی ہے۔ حُسینی بنیادی طور پر فکشن رائٹر ہیں لیکن ''ناول کی تاریخ وتنقید'' لکھ کر اُنھوں نے ایک باہوش ناقد کے فرائض انجام دیے ہیں۔ ناول کی تنقید کے ضمن میں عبدالسلام اور یوسف سرمست کا نام بھی قابلِ ذکر ہے جنھوں نے اپنی تنقیدی بصیرت اور تحقیقی لگن سے ناول کے تنقیدی سرمایے میں اضافہ کیا ہے۔

فرد سے سماج کا ناگزیر ربط ہوتا ہے۔ بعض فن کار ذات کے وسیلے سے سماج کی طرف آتے ہیں اور بعض دوسرے ادیب سماج کے حوالے سے ذات کی طرف آتے ہیں۔ دونوں طرح مرکزیت فن پارے کو ہی حاصل ہوتی ہے۔ اور کسی بھی فن پارے کا مطالعہ کئی حیثیتوں سے کیا جاسکتا ہے مثلاً کوئی نقاد چاہے تو ترقی پسندی کے رائج تصورات اور مارکسی جدلیات کا اطلاق ادب پارے پر کرسکتا ہے تو کوئی دوسرا تخلیق میں مُضمر وجودی عناصر کو موضوعِ بحث بنا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب خانوں میں بانٹنے کا سلسلہ محدود ہوا تو پیش کش کے طریقوں میں وُسعت آئی۔ محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، وارث علوی، قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، شمیم حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام فکشن کی تنقید میں معتبر ہیں۔

محمد حسن عسکری دیدہ ور اور بلند قامت ناقد ہیں۔ انھوں نے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کو اردو کا پہلا اجتماعی ناول قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں شعوری طور پر حیدر آبادی انحطاط پذیر معاشرے کی کامیاب تصویر کشی کی گئی ہے :

''حیدرآباد کے امیر طبقے کی ایسی واضح ، جاندار تصویر ابھی تک پیش نہیں کی گئی تھی۔ یہ طبقہ اب تو سمجھیے کہ مرہی چکا ہے مگر ادب میں عزیز احمد نے اسے بہر حال محفوظ کرلیا ہے۔''

(وقت کی راگنی۔ص۲۳۲)

ممتاز شیریں نے ''مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر''۔ ''تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں'' جیسے مضامین لکھ کر محض فکشن کی تنقید کو معیار اور وقار ہی نہیں بخشا ہے بلکہ فکشن کی تنقید کے رُجحان کو عام کیا ہے۔

فکشن پر غور وفکر کرنے والوں میں ایک اہم نام وارث علوی کا ہے۔ انھوں نے رام لعل ، منٹو ، بیدی اور عصمت کی تخلیقات کو باریک بینی سے دیکھا ، پرکھا اور اس پر بھرپور اظہارِ خیال کیا ہے۔

پروفیسر قاضی افضال حسین معاصر فکشن کے معتبر پارکھ ہیں ۔ وہ بین التونیت اور Deconstruction کے حوالے سے فن پارے کا مطالعہ کرتے ہیں اور نئی تنقیدی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں۔

پروفیسر ابوالکلام قاسمی کی غور وفکر کا دائرہ وسیع ہے۔ ان کی نظرِ فکشن کے مغربی اصول وضوابط پر گہری ہے۔ الفاظ کا استعمال محتاط انداز میں کرتے ہیں اسی لیے ہر لفظ اپنے آپ میں ایک وسیع مفہوم رکھتا ہے۔

پروفیسر شمیم حنفی کی تنقید کا بنیادی وصف سُلجھے ہوئے انداز میں فن پارے کی تفہیم ہے۔ کبھی تقابلی تنقید اور کبھی تحلیلی اندازِ نقد سے فن پارہ کی معنویت کو آشکارا کرتے ہیں۔ اُنھوں نے پریم چند ، یلدرم ، منٹو ، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے توسط سے کہانی کے پانچ رُجحانات کی نشاندہی نہایت مدلل طریقہ سے کی ہے۔ افسانہ کی تنقید میں ''کہانی کے پانچ رنگ'' ایک گراں قدر اضافہ ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے اپنے وسعت مطالعہ اور فکشن کی تنقید کے نئے

اصولوں اور رُجحانات سے کماحقہٗ آگاہی کے حوالے سے فکشن کی تنقید کے کینوس کو وسیع کیا ہے۔ قدیم و جدید فکشن کے مابین ایک مضبوط رشتہ اُستوار کرتے ہوئے اُنھوں نے بیش بہا تنقیدی خدمات انجام دی ہیں۔ وہ نہ صرف جدید افسانے کی حمایت میں لکھتے رہتے ہیں بلکہ اس میدان میں سوچ اور اظہار کے نئے آفاق تک پہنچنے میں قاری کی مدد کرتے ہیں۔

ادبی اُفق کو تبدیل کر دینے کی صلاحیت پروفیسر گوپی چند نارنگ میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ فکشن کے تعلق سے اُن کی نظر مغربی اور مشرقی علوم جدید پر یکساں ہے۔ وہ ہندوستان کے قدیم و جدید فکشن سے وابستہ مختلف افکار و نظریات کے نبض شناس ہیں۔ اسلوبیات کے تعلق سے انھوں نے فکشن میں کئی بحثیں اُٹھائی ہیں۔ اُن کی رائے ہے کہ فکشن کی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے وہ کسی دوسرے ضابطۂ علم سے حاصل نہیں ہو سکتی ہے۔

مذکورہ بالا نقاد نے اپنے بزرگ ناقدین سے بڑی حد تک اختلاف کیا ہے۔ یہ اختلاف محض برائے اختلاف نہیں ہے بلکہ ان قدآور ناقدین نے تقابلی ادب پر توجہ دی ہے اور متن کا براہِ راست مطالعہ کیا ہے۔ اِن ادیبوں نے ایک ایسے دور میں، جب تنقید مختلف نظریات کی آویزش سے متشکل ہو رہی تھی، متن کے مرتکز مطالعے کو اساسی حوالہ بنا کر فن پارے کے خود مکتفی ہونے کی جانب اشارے کیے ہیں۔ اِن کی تنقید فن پارے پر مرتکز رہتی ہے مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ یہ ادیب مُعاصر عمرانی مسائل اور ادبی رویوں سے غافل رہتے ہیں۔

فکشن کی تنقید کا کینوس وسیع کرنے میں سلیم اختر کا نام بھی نمایاں ہے۔ انھوں نے کردار کے نفسیاتی مطالعہ پر زور دیا، اور فن پارے کا تحلیلِ نفسی کے نقطۂ نظر سے جائزہ لیا ہے۔ یہی وہ دور ہے جب منٹو کی تخلیقات کا خوب منتھن ہوا۔ محمد محسن نے اُن کی شخصیت کا اُن کے کرداروں کی روشنی میں نفسیاتی تجزیہ کیا ہے اور منطقی اور استدلالی انداز سے اپنی بات کہی ہے۔

فکشن کی تفہیم اور تنقید کا ایک اہم نام آل احمد سرور کا بھی ہے۔ اُنھوں نے جب اپنا تنقیدی سفر شروع کیا تو وہ ترقی پسند ادب کے فروغ کا زمانہ تھا۔ ترقی پسند فکر اور اُسلوب دونوں کے مُعترف اور مدّاح ہونے کے باوجود آل احمد سرور اڈّعائیت (Dogmatism) سے دور رہے۔ ایک بیدار مغز ناقد ہونے کے ناطے اُن کی نگاہ عالمی سطح پر رونما ہونے والی علمی اور ادبی تبدیلیوں کی طرف بھی رہی اور اُس کا ثبوت اور نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے اِڈّعائیت پسند حضرات کی طرح اُنھوں نے ترقی پسند اسلوب کے زوال کے بعد اُردو میں سامنے آنے والی علامت پسندی کو ردِ نہیں کیا۔ اُنھوں نے اِس بات کی ضرورت محسوس کی کہ فکشن کا جو سرمایہ ہمارے ادب میں ہے وہ بڑی اہمیت رکھتا ہے لہٰذا اس پر مختلف زاویوں سے گفتگو کرنی چاہیے۔ اِس لیے نہ صرف اُنھوں نے اگست ۱۹۷۱ء میں ایک سہ روزہ سیمنار کرایا بلکہ فکشن کیا؟ کیوں؟ اور کیسے؟ کے عنوان سے ایک طویل مقالہ بھی پیش کیا جس میں اُنھوں نے اردو فکشن کے موضوع، تکنیک اور ادب میں اس کی اَہمیت کی تفصیلی وضاحت کی ہے۔

اختر حسین رائے پوری، اختر اورینوی، قمر رئیس، سید محمد عقیل رضوی وغیرہ نے سماجی حقیقت نگاری کو فکشن کی تنقید میں اساسی اہمیت دی ہے اور ایک نسل کی ادبی تربیت کی ہے۔ ڈاکٹر صادق، علی احمد فاطمی اور ابن کنول فکشن کا گہرا تنقیدی شعور رکھتے ہیں۔ انھوں نے فن پاروں کا معروضی نقطۂ نظر سے عمیق مطالعہ کیا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے جس طرح پریم چند کے ناولوں کے تعلق سے بحث اُٹھائی ہے اُس سے پریم چند کے فن کی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔ شکیل الرحمن اور پروفیسر جعفر رضا نے بھی پریم چند کا مبسوط مطالعہ پیش کیا ہے۔ مہدی جعفر، محمود ایاز، شہزاد منظر، ارتضیٰ کریم اور عظیم الشان صدیقی نے فکشن کی تنقید خصوصاً جدید فکشن کے مسائل پر غیر جانبداری سے غور کرتے ہوئے بے باکانہ تنقیدی اظہار کیا ہے۔

موضوعاتی تنقید کی ایک اہم کڑی انور سدید کی کتاب ”اردو افسانے میں

دیہات کی پیش کش" ہے۔ اِس میں اُنھوں نے پریم چند سے مرزا حامد بیگ تک کے دیہات کو متعدد زاویوں سے پیش کیا ہے۔ وہاب اشرفی نہایت انہماک اور عرق ریزی سے فن پاروں کا مطالعہ کرتے ہیں اور موٹی موٹی نامانوس تنقیدی اصطلاحوں کے بغیر اپنی بات کہتے ہیں۔ اسلوب احمد انصاری فنکار سے متاثر ہوئے بغیر فن پارے کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہیں اور معائب و محاسن کو دیانت داری سے پیش کرتے ہیں۔ عتیق اللہ بُنیادی طور پر ہیئتی نقاد ہیں وہ موضوع اور اظہار دونوں پر زور دیتے ہیں اور فن پارے کی مکمل طور پر جانچ پرکھ کے قائل ہیں۔ قاضی جمال حسین کی تنقید کا وصف یہ ہے کہ وہ فکشن کے مشرقی اور مغربی اُصول وضوابط پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ شافع قدوائی فکر یا فن کے کسی ایک پہلو کو مرکزِ توجہ بناتے ہوئے نہایت سلجھے ہوئے انداز میں فن پارے کی تفہیم کرتے ہیں اور نئی اصطلاحات کے ساتھ نئی بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خورشید احمد نے مغربی فکشن کے توسط سے اردو میں شعور کی رَو، اظہارِ ذات اور مونولاگ پر مدلل گفتگو کی ہے۔

فکشن کی تنقید کے اِس پورے منظر نامے کو سامنے رکھیں تو اسلوب کے اعتبار سے، موضوعات کے اعتبار سے، نظریات کے اعتبار سے فکشن میں اصلاح پسندی اور رومانیت کے بعد سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری کو فروغ ملتا ہے۔ مارکسیت کی گرِفت کمزوری ہوتی ہے تو حقیقت نگاری کی رِوایت جو سماجی اور نفسیاتی زاویوں سے معاشرے کو دیکھ رہی تھی، اپنا اثر کھونے لگتی ہے اور اُس کی جگہ اجنبیت اور تنہائی کے موضوعات درآتے ہیں۔ جدیدیت کے اِس رُجحان نے فردیت اور داخلیت کے تحت شعور کی رَو اور آزاد تلازمۂ خیال کو اپنایا جن کے باعث علامتی استعاراتی، تمثیلی اور تجریدی پیرایۂ اظہار پورے ادبی منظر نامہ پر چھا گیا۔ نفسیاتی تصورِ وقت اور فلسفۂ وجودیت پر بھی خاصی توجہ دی گئی لیکن جب یہ تصور فن قاری، نقاد اور فنکار سب کے لیے خاصا دشوار ہونے لگا تو معاصر نقاد نے اِس روش سے انحراف کیا۔

ترقی پسند تحریک کے دور میں فکشن جس اِکہرے پن میں مبتلا ہو گیا تھا اور جس کی وجہ سے فن پاروں میں سپاٹ بیانی اور یکسانیت آ گئی تھی، اُس سے نہ صرف نئی نسل نے اِجتناب برتا بلکہ جدیدیت کی ابہام پسندی اور تجریدیت سے بھی دامن کشی کی البتہ دونوں رویوں کے بہتر عناصر کے انتخاب میں چشم پوشی نہیں کی۔ اِس کسبِ فیض کی وجہ سے کہانی پن کی پھر سے مراجعت ہوئی اور تمثیلی پیرائے کو وُسعت ملی۔ شہر، قصبہ اور دیہات کی نمائندگی کل بھی تھی اور آج بھی ہے۔ معاصر نقاد نے فرق یہ کیا کہ وہ بُنیادی متن میں اتنا Involve ہو گیا جتنا کہ فنکار اور اُس کے کردار۔ اُس نے فرد کی ذاتی سوچ اور اُس کی نجی مجبوری کو اِس طرح واضح کرنے کی کوشش کی کہ ہمارا پورا سیاسی اور سماجی سسٹم اُس کی زد میں آ گیا اور پھر اُس نے بہت آہستہ آہستہ، پیاز کے چھلکوں کی مانند اُس سسٹم کے بخیے اُدھیڑنے شروع کیے۔ اِس فکری اپروچ کے لیے نقاد نے مختلف اصطلاحات، علامات اور استعارات کو اِس طرح برتا کہ وہ خارج سے مسلط ہوتی نظر نہ آئیں بلکہ فن پارے ہی سے پھوٹ کر اور باہم داخلی طور پر مربوط ہو کر ایک وحدت تشکیل دیں۔ ردّ و قبول کے اِس جتن کی بدولت جدید فکشن کی تنقید کا ایک معتبر پیرایۂ اظہار وجود میں آ چکا ہے جس میں نکھرا ہوا قوتِ بیان بھی ہے اور استدلالی کیفیت بھی۔ اور شائد اسی وجہ سے آج اردو فکشن کی تنقید اپنا اعتبار قائم کر سکی ہے۔

اُردو فکشن ـــــ آل احمد سرور کی نظر میں

پروفیسر آل احمد سرور اُردو ادب وتنقید کا ایک ناگزیر اور ناقابلِ فراموش نام ہے۔ اُنھوں نے اردو ادب کے مختلف گوشوں پر روشنی ڈالی، اور کہا جاسکتا ہے کہ مقبول اصناف کے علاوہ ذیلی اصناف بھی اُن کی توجہ کا مرکز بنیں۔ غزل، نظم، تنقید، مرثیہ، اقبالؔ، غالبؔ ـــ کوئی بھی ایسا اہم موضوع نہیں ہے جسے آل احمد سرور نے چھوا نہ ہو۔ اُنھوں نے ایک ایسے دور میں، جب تنقید مختلف نظریات کی آویزش سے متشکل ہورہی تھی، متن پر مرتکز مطالعہ (Close Textual Reading) کو اساسی حوالہ بناکر فن پارے کے خود مکتفی ہونے کی جانب اشارے کیے۔ اُن کی تنقید دائیں بائیں نہیں بلکہ فن پارے پر مرتکز رہتی ہے۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ معاصر عمرانی مسائل اور ادبی رویّوں سے غافل رہے ہیں۔ اُن کی تحریریں اس بات کا ثبوت ہیں کہ غفلت ایک لمحے کے لئے بھی اُن کی تحریر پر حاوی نہ ہوسکی۔

پروفیسر آل احمد سرور نے نثر ونظم دونوں اصناف پر اپنی توجہ مرکوز کی اور نثر میں 'فکشن' اُن کی دلچسپی کا خاص سبب رہا ہے۔ خود یہ لفظ فکشن موضوعِ بحث رہا ہے۔ بعض حضرات اس انگریزی اصطلاح کو قبول کرنے کے لئے اب تک تیار نہیں ہیں مگر سرور صاحب کا رویّہ اس ضمن میں اجتہادی تھا۔ وہ لفظ "فکشن" کے اردو میں بے تکلف استعمال کی وکالت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"فکشن کا لفظ ناول اور افسانہ دونوں کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ اُردو میں فکشن کے لئے افسانوی ادب کی اصطلاح بھی برتی گئی ہے، مگر چونکہ افسانہ ہمارے یہاں مختصر افسانے کے لئے مخصوص ہوگیا ہے اِس لئے افسانوی ادب کہا جائے تو پڑھنے والے کا دھیان مختصر افسانے کے سرمائے کی طرف جائے گا۔۔۔۔اس لئے میرے نزدیک ناول اور افسانہ دونوں کے سرمائے کے لئے فکشن اور فکشن کا ادب استعمال کرنے میں کوئی حرج نہیں۔ انگریزی کی ایسی اصطلاحیں جن کے مترادف الفاظ ہمارے یہاں نہ ہوں اور جو ہمارے صوتی نظام کے مطابق ہوں، اُنہیں بجنسہٖ لے لینے میں پس و پیش نہیں کرنا چاہیئے۔" (فکشن کیا، کیوں اور کیسے۔ "اردو فکشن ص ۲)

مذکورہ بالا اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو دُنیا نے سرور صاحب کا مشورہ تسلیم کرلیا ہے مگر اس سلسلے میں ایک اور قابلِ غور پہلو یہ ہے کہ آل احمد سرور ہی نہیں اُردو کے زیادہ تر نقاد بالعموم افسانہ اور ناول کے لئے تو فکشن کا لفظ استعمال کر لیتے ہیں مگر داستان کو اس میں شامل نہیں کرتے۔ جس طرح افسانہ اور ناول دو الگ اصناف ہیں اُسی طرح داستان بھی ایک مستقل صنف ہے۔ اِن تینوں میں سے کوئی کسی کی محتاج نہیں اور اگر افسانہ اور ناول میں کچھ مماثلتیں تلاش کی جاسکتی ہیں تو پھر داستان، ناول اور افسانہ، تینوں میں مماثلت کا سُراغ لگانا دُشوار نہیں ہے۔ ضرورت ہے کہ اس مسئلے پر نئے سرے سے غور کیا جائے۔

فکشن کے اساسی حوالے، افسانے کے بارے میں پروفیسر آل احمد سرور کا ایک بُنیادی سوال ہے کہ

"ہمارے یہاں افسانے کی اتنی ترقی کیوں ہوئی اور ناول کی کیوں نہیں ہوئی۔" اردو فکشن ص ۳

اِس ایک سوال میں سرور صاحب کا علم اور وسعتِ نظری پوشیدہ ہے۔ سوال سے ظاہر ہوتا ہے کہ سوال کنندہ کے سامنے اردو افسانے کی پوری تاریخ ہے۔ اور وہ افسانہ اور ناول کے نشیب و فراز سے بخوبی واقف ہے۔ اُسے معلوم ہے کہ معیاری افسانہ کِسے کہتے ہیں اور عالمی سطح پر معیاری افسانے کی کیا تاریخ ہے۔ یہی نہیں دیگر زبان کے افسانوں اور اردو افسانوں کا ایک تقابلی منظر نامہ بھی سرور صاحب کے سامنے ہے، تب ہی تو سرور صاحب یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ افسانے کی ترقی ہوئی اور ناول کی نہیں ہوئی۔ افسانہ کی روز افزوں ترقی کے بارے میں سرور صاحب یہ مقدمہ قائم کرتے ہیں:

> ''غزل کے اثر سے چونکہ مجموعی طور پر ہمارا فنی شعور چھوٹے پیمانے پر تصویریں بنانے یا Miniature Painting سے زیادہ مانوس ہے، اس لئے مختصر افسانے میں اُس نے زیادہ آسودگی پائی۔'' اردو فکشن ص ۳

یقیناً سرور صاحب کی یہ رائے صائب ہے۔ اردو میں افسانہ کے فروغ کی چند اور وجوہ اُن کے خیال میں حسبِ ذیل ہیں:

۱۔ ہمارے یہاں متوسط طبقہ دیر میں اُبھرا۔

۲۔ وہ حقیقت پسندی جو کسی سیاسی یا مذہبی شکنجے کی پابند نہیں، ہمارے یہاں عام نہیں ہوسکی۔

۳۔ ہماری تنقید میں نظر سے زیادہ نظریے پر زور رہا اور بجائے بار بار دیکھنے کے ایک نظر دیکھنے کو کافی سمجھا گیا۔ اردو فکشن ص ۴

مذکورہ بالا تین اہم نکات بحث کا در وا کرتے ہیں اور بہت تفصیلی گفتگو کے طالب ہیں جس کا یہاں موقع نہیں پھر بھی اجمالاً عرض ہے کہ جب سرور صاحب اردو افسانے کے فروغ کا ایک سبب متوسط طبقہ کا دیر میں اُبھر کر سامنے آنا قرار دیتے ہیں تو گویا بہ الفاظِ دیگر یہ کہہ رہے ہیں کہ بیسویں صدی کے اوائل اور وسط تک چونکہ ہمارے یہاں متوسط طبقہ نہیں تھا

اِس لئے اردو افسانے کا فروغ نہیں ہوا۔ اِس متوسط طبقے کا تعارف بھی سرور صاحب کے الفاظ میں ملاحظہ فرمایئے:

> ''متوسط طبقہ............ جس میں خواندہ لوگوں کی خاصی تعداد ہو، جسے اپنی اہمیت کا احساس ہو، جو اپنے سے نیچے طبقے کے بظاہر بھدے اور بھونڈے طریقۂ زندگی سے اور اپنے سے اوپر کے طبقے کے بظاہر ناکارہ پن سے اپنے کو ممتاز سمجھتا ہو۔'' فکشن ص ۴۴

گویا سرور صاحب کے الفاظ میں اردو معاشرے میں وہ طبقہ تھا ہی نہیں جس کی امید و بیم کی معروضی عکاسی کی ضرورت ہو، جس کے طرزِ زندگی کا تجزیہ کیا جاسکے، جس کے اخلاق پر ضرب لگائی جاسکے اور جس طبقہ کے پس منظر میں اُس طرز زندگی کے متبادل طریقے تلاش کیے جاسکیں۔ اگر اس طرح سوچا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ:

۱۔ اُردو افسانہ نے گویا انسانی طبقات کی اُمید و بیم کی معروضی عکاسی کی ہی نہیں۔

۲۔ انسانوں کے مختلف طبقاتی طرزِ حیات کا تخلیقی طور پر اردو افسانہ نگاروں نے کوئی تجزیہ نہیں کیا۔

۳۔ اردو افسانہ نگاروں نے اعلیٰ طبقے کی اخلاقیات کو چھونے کی ہمت نہیں کی اور ادنیٰ طبقے کی اخلاقیات کو اپنے اظہار کے لائق نہیں سمجھا۔

اردو افسانہ نگاروں کے یہاں بنی نوع انسان کی بہبود کے لئے کوئی متبادل احساس موجود نہیں —— اور صرف اردو افسانہ نگار ہی کیا جب متوسط طبقہ کے منظرِ عام پر تاخیر سے آنے کو ہی افسانے کے فروغ کا سبب قرار دیا جائے گا تب گویا ہر معاشرے کا افسانہ امید و بیم کی معروضی عکاسی سے خالی نظر آنا چاہیئے۔ ہر زبان کے افسانے میں گویا طبقاتی طرزِ حیات کے تئیں تجزیاتی انداز عنقا یا شاذ و نادر ہونا چاہیئے۔ ہر زبان کے افسانے میں اعلیٰ طبقے کی اخلاقیات کو بے مہار چھوڑا گیا ہو، کہیں کا افسانہ ہو، تبدیلی کا کوئی متبادل احساس موجود نہ ہونا معاشرہ کے مختلف طبقات سے اصناف کے براہ راست معاشرتی تعلق

پراصرار عمرانی تنقید کا بنیادی سروکار ہے مگر یہ خیال غور طلب اور بحث طلب ہے۔

آل احمد سرور نے جب اپنا ادبی سفر شروع کیا تو وہ ترقی پسند ادب کے فروغ کا زمانہ تھا۔ مگر ترقی پسند فکر اور اُسلوب دونوں کے معترف اور مدّاح ہونے کے باوجود وہ اِدّعائیت (Dogmatism) سے دُور رہے۔ ایک بیدار مغز ناقد ہونے کے ناطے اُن کی نگاہ عالمی سطح پر رونما ہونے والی علمی اور ادبی تبدیلیوں کی طرف بھی رہی اور اس کا ثبوت اور نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے اِدّعائیت پسند حضرات کی طرح اُنھوں نے ترقی پسند اسلوب کے زوال کے بعد اردو میں سامنے آنے والی علامت پسندی کو ردّ نہیں کیا۔ وہ علی الاعلان اس بات کا اعتراف کرتے ہیں:

> ''علامت کسی غیر مرئی شے کا مرئی نشان ہے۔ علامت سازی انسان کی فطرت ہے۔ یہ اس دور کا ہی عجوبہ نہیں ہے۔ وہائٹ ہیڈ علامت پرستی یا اشاریت کو Perception کا ایک طریقہ سمجھتا ہے۔ کیسرر (Cassirer) کہتا ہے کہ 'آدمی ایک علامتی جانور ہے جس کی زبانیں، اساطیر، مذاہب، سائنس اور آرٹ سب علامتی فارم ہیں جن کے ذریعہ سے وہ اپنی اصلیت کو Project کرتا ہے اور اُسے سمجھتا ہے۔' کیسرر ''تو یہاں تک کہتا ہے کہ ان شکلوں کے علاوہ جو اصلیت ہے وہ مدّ فاضل ہے۔'' ایک بنیادی مفہوم میں علامت پسندی ہر دور کی خصوصیت رہی ہے۔ ہاں اس دور میں علامت کا استعمال شعور سے اور بالا رادہ ہو گیا ہے۔ اس لیے علامتی (ناول اور) افسانے کو یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ترشے ترشائے، واضح، متناسب، صاف ستھرے، روزِ روشن کی طرح عیاں فن کو دُھندلا، طلسمی، خواب آلود اور ہر شے کو کچھ اور بنا دیتا ہے۔'' اردو فکشن ص ۱۱

آل احمد سرور کے مضامین کا مجموعہ ''تنقیدی اشارے'' کے نام سے ۱۹۴۲ء میں

شائع ہوا۔ سات برس بعد اُس کا دوسرا ایڈیشن منظرِ عام پر آیا تو انھوں نے نوٹ لکھا کہ:

"اس عرصہ میں میرا ادبی نقطۂ نظر بہت کچھ بدلا ہے۔ اِس کتاب میں جو رائیں ظاہر کی گئی ہیں ان سے تمامتر مجھے اتفاق نہیں رہا لیکن بہت بڑی حد تک اب بھی انہیں صحیح سمجھتا ہوں۔" ص ۸

مذکورہ کتاب کا تیسرا ایڈیشن ۱۹۵۵ء میں اور چوتھا ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا جس کے ابتدائی صفحہ پر وہ لکھتے ہیں:

"کتاب میں کوئی ترمیم مناسب نہیں سمجھی گئی۔ تنقیدی اشارے کی مقبولیت اس بات کی دلیل ہوتی ہے کہ عقل مند کو اشارہ کافی ہوتا ہے۔"

یعنی اِس میں اُٹھائی گئی بحث سے وہ مطمئن ہو گئے۔ اور شائد اِسی اطمینان نے اُنھیں اِس جانب سوچنے کی مہلت نہیں دی جو اختلافی مسائل تھے اور آج بھی برقرار ہیں مثلاً وہ پریم چند کے بارے میں لکھتے ہیں:

"وہ انسانی فطرت کو جانتے ہیں اگرچہ نفسیاتِ انسانی کی گہرائیاں اُن کے بس کی نہیں۔" اشارے ص ۱۸

حالانکہ پریم چند نے نفسیاتِ انسانی کی گہرائیوں میں ڈوب کر "معصوم بچہ"۔ "مالکن" اور "نئی بیوی" کہانی تخلیق کی۔ وہ ایک جگہ اور لکھتے ہیں کہ "پریم چند مرد عورت کی محبت کو بیان نہیں کر سکتے۔" (ص ۱۸) جبکہ ان کی پہلی تخلیق، ناولٹ "ایک ماموں کا رومان" مذکورہ بیان کی تردید کے لئے کافی ہے۔ اس کے علاوہ 'گئودان' میں گوبر، دھنیا اور 'میدانِ عمل' میں منّی، سکھدا، امر کانت کی محبت جذبۂ عشق کو مزید حسن، گہرائی اور کشش عطا کرتے ہیں اور ظاہر کرتے ہیں کہ پریم چند مرد عورت کی محبت کو بھی بخوبی بیان کر سکتے ہیں۔ سرور صاحب تنقیدی اشارے میں صفحہ نمبر ۳۲ پر لکھتے ہیں:

''پریم چند ابھی کہانیاں ہی لکھ رہے تھے کہ اردو میں
ادب لطیف کا اثر شروع ہوا اور بہت جلد افسانے اِس رنگ میں
لکھے جانے لگے۔''

جدید تحقیق اس بیان کے برعکس ہے ۱۹۰۷ء تک پریم چند کا کوئی بھی افسانہ شائع نہیں ہوا تھا جبکہ ادبِ لطیف سے وابستہ کئی فنکار اِس جانب توجہ دے چکے تھے مثلاً۔

۱۔ علی محمود کا افسانہ ''چھاؤں'' مخزن، جنوری ۱۹۰۴ء میں چھپ چکا تھا۔

۲۔ علی محمود کا افسانہ ''ایک پُرانی دیوار'' مخزن اپریل ۱۹۰۴ء میں چھپ چکا تھا۔

۳۔ وزارت حسین کا افسانہ ''مرگِ محبوب'' اردوئے معلّٰی جون ۱۹۰۵ء میں چھپ چکا تھا۔

۴۔ حکیم یوسف حسن کا افسانہ ''پُر اسرار عمارت'' انتخاب لاجواب ۱۹۰۵ء میں چھپ چکا تھا۔

۵۔ یلدرم کا افسانہ ''احمد'' علی گڑھ منتھلی مئی ۱۹۰۶ء میں چھپ چکا تھا۔

۶۔ یلدرم کا افسانہ ''غربت و وطن'' اردوئے معلّٰی اکتوبر ۱۹۰۶ء میں چھپ چکا تھا۔

۷۔ یلدرم کا افسانہ ''دوست کا خط'' مخزن نومبر ۱۹۰۶ء میں چھپ چکا تھا۔

۸۔ سلطان حیدر جوش کا افسانہ ''نابینا بیوی'' مخزن دسمبر ۱۹۰۷ء میں چھپ چکا تھا۔

اِن کے علاوہ خود پریم چند کا پہلا افسانہ ''عشقِ دُنیا و حُبِ وطن'' جو ماہنامہ زمانہ کانپور کے شمارہ اپریل ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا، ادبِ لطیف کی غمازی کرتا ہے۔ اِس افسانہ کا مرکزی کردار پوری طرح رومانی رنگ میں رنگا ہوا ہے (تفصیلی معلومات کے لئے ملاحظہ ہو راقم کی کتاب ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل'' مطبوعہ ۱۹۹۱ء)۔

سرور صاحب کا ایک اور بیان بڑا اختلافی ہے اور وہ یہ کہ ''پریم چند آخر وقت میں ترقی پسند ادب کے ہمنوا بن گئے۔'' (اشارے ص ۳۵) حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ پریم

چند نے ترقی پسند تحریک کی رہنمائی کی، اُسے راہ دکھلائی، اُس کے لئے زمین ہموار کی۔ اس لیے اُن کی حیثیت ہمنوا کے بجائے رہبر کی ہے۔ وہ کبھی کسی مینی فیسٹو کے مطابق چلنے والے ادیب نہیں تھے۔ اِس کا اعتراف بہت بعد میں خود سرور صاحب نے اپنے ایک مضمون (پریم چند اور ہم) میں کیا ہے:

> ''دراصل پریم چند مارکسزم کے فلسفے سے زیادہ واقفیت نہیں رکھتے تھے۔ انھیں عوام سے ہمدردی تھی۔ زمیندار کے مقابلے میں کسان سے، سرمایہ دار کے مقابلے میں مزدور سے، ظالم کے مقابلے میں مظلوم کے ساتھ تھے۔ وہ انسان دوستی کی ان روایات کے امین تھے جو صوفیوں اور سنتوں کی دین ہیں۔'' فکرِ روشن۔ ص ۱۸۲

سرور صاحب افسانہ 'کفن' کے متعلق لکھتے ہیں:

''پریم چند نے ایک مرتبہ تو حقیقت کو مرادانہ وار دیکھا ہے۔'' اشارے ص ۳۵ حقیقت سے مُراد کیا ہے؟ سماجی حقیقت نگاری، معاشی حقیقت نگاری، نفسیاتی حقیقت نگاری یا پھر وہ حقیقت جس کا اظہار گھیسو اور مادھو کے ذریعے ہوا!! میرے خیال میں حقیقت نگاری کے پہلے بڑے علمبردار کے لئے یہ جملہ عام قاری کو غلط فہمی میں مبتلا کرتا ہے۔ وہ تنقیدی اشارے میں ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ''ان داتا' بنگال کے قحط کی سچی تصویر نہیں خیالی مرقع ہے۔'' (ص ۳۶) اِس المناک حادثہ پر اردو میں ڈھیروں افسانے لکھے گئے جن میں دیویندر ستیارتھی کا ''نئے دھان سے پہلے'' خواجہ احمد عباس کا ''ایک پائیلی چاول''۔ اختر اورینوی کا ''جنگل''۔ میرزا ادیب کا ''کنگال دیس میں'' ریوتی سرن شرما کا ''دراڑیں''۔ علی عباس حسینی کا ''میخانہ'' اور صدیقہ بیگم کا افسانہ ''چاول کے دانے'' بہت مشہور ہوئے لیکن کرشن چند کا ''ان داتا'' اِن سب پر حاوی رہا ہے اور اس کی اہم وجہ قحط زدگان کی حالتِ زار کی سچی اور بے لاگ تصویر کشی ہے۔

یہ جزوی اختلاف محض جملہ معترضہ کے طور پر ہے جس سے گُریز کرتے ہوئے

اصل موضوع کی طرف آتا ہوں۔ افسانے کے علاوہ سرور صاحب نے ناول پر بھی لکھا ہے۔ ناول پر اُن کے تنقیدی خیالات کا مطالعہ کرنے سے احساس ہوتا ہے کہ سرور صاحب ناول کے فن، ناول کی عالمی ارتقائی تاریخ سے بخوبی واقف ہیں اور اردو ناول کے بارے میں اُن کا نقطۂ نظر تنقیدی اصابت رائے کا ثبوت ہے۔ اُن کی تنقید کا ایک خاص امتیاز یہ بھی بیان کیا جاسکتا ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ ناول پر گفتگو کرتے ہوئے بھی اُن کا یہ ایجازِ بیان، اعجازِ اظہار کا مظاہرہ کرتا رہتا ہے مثلاً وہ کہتے ہیں کہ:

> ''ناول نوعمر ہے تو اُس پر تنقید بھی نوعمر ہے۔ یہ بات افسوس کے قابل ہے مگر ماتم کے قابل نہیں۔'' اردو فکشن ص ۲

دیکھیے کیسا بلیغ جملہ ہے۔ افسوس اور ماتم کے نازک فرق سے جو بھی واقف ہوگا وہ اس جملے پر عش عش کر اُٹھے گا۔ افسوس ایک گزراں کیفیت ہے جو متاسف پر بہت زیادہ منفی اثرات مرتب نہیں کرتی جبکہ ماتم متاسف کے غیر معمولی اور متاسفانہ ردِ عمل کے شکار ہونے کا اشاریہ ہے۔ یہ منفی اثر بھی ہے اور منفی تفاعل بھی۔ سرور صاحب اردو والوں کو منفی اثر اور عمل سے بچانا چاہتے تھے جیسا کہ انھوں نے جملے کے پہلے حصہ میں ناول اور اُس کی تنقید کے نوعمر ہونے کے مسئلے کو قابلِ افسوس تو تسلیم کیا مگر قابلِ ماتم قرار نہیں دیا۔ اور یہ کوئی روا روی میں دیا گیا بیان نہیں تھا، ایک سوچی سمجھی رائے تھی اور اُس رائے کا پس منظر تھا۔ اور اسی پس منظر کے تحت انھوں نے ۲۷ تا ۲۹ / اگست ۱۹۷۱ء میں ایک سہ روزہ سیمنار شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ میں منعقد کرایا تھا جو اِس اعتبار سے منفرد تھا کہ اس میں جتنے نقاد تھے اُن سے کچھ زیادہ ہی فن کار تھے، جنھوں نے اپنے تخلیقی تجربات کی روشنی میں فکشن کے مختلف گوشوں پر بھرپور روشنی ڈالی تھی۔

پروفیسر آل احمد سرور جب ناول نگاری کو افسانہ نگاری کی بہ نسبت زیادہ دشوار گذار قرار دیتے ہیں تو اُسی کے ساتھ ساتھ کامیاب ناول نگاری کے لئے ایک ماحول کی موجودگی کو بھی شرط گردانتے ہیں۔ اُن کے خیال میں ناول کے لئے فضا اُسی وقت سازگار

ہوتی ہے جب:

۱۔ نثر کے تعمیری حُسن کا پورا احساس فکشن نگار کو ہو چکا ہو۔
۲۔ ہر قسم کی نثر کے اچھے نمونے سامنے آچکے ہوں۔
۳۔ شخص اور اُس کی عکاسی بذاتِ خود ایک کارنامہ سمجھی جائے۔
۴۔ ایک ایسا متوسط طبقہ وجود میں آچکا ہو جس میں خواندہ لوگوں کی خاصی تعداد ہو۔
۵۔ جب چھپے ہوئے حروف کی اتنی عادت پڑھنے والوں کو ہو جائے کہ وہ تحریر کے آہنگ کو دیکھ سکیں اور اُس سے لطف لے سکیں، تحریر میں تقریر اور اُس کی خطابت کا لطف تلاش نہ کریں۔
۶۔ نثر اتنی پختہ ہو جائے کہ وہ شاعری سے زیور نہ مانگے بلکہ اپنے حسن کی رعنائی پر نازاں ہو سکے۔ (اردو فکشن ص ۳۔۴)

مذکورۂ بالا چھ نکات بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ انہیں اگر تاریخی پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی جائے تو احساس ہوگا کہ سرور صاحب نے بنیادی نکات کی طرف اشارے کئے ہیں۔ ضرورت ہے کہ آج کے نقاد ناول پر گفتگو کرتے ہوئے مذکورۂ بالا نکات پر بھی ذرا تفصیل سے اظہارِ خیال کریں۔

سرور صاحب ناول، افسانہ اور داستان پر اتنی عمیق نظر رکھتے ہیں کہ وہ بہت آسان اور رواں دواں انداز میں تینوں کو ایک دوسرے سے ممیّز کر دیتے ہیں۔ افسانے کے ضمن میں تو کچھ گفتگو ہو چکی، اب ناول اور داستان کے صنفی امتیازات کے سلسلے میں ان کی رائے ملاحظہ کیجئے:

۱۔ ہمارے یہاں ناول سے پہلے داستانوں کا ایک شاندار سرمایہ موجود ہے جس کی عظمت کا اعتراف ضروری ہے مگر جو ناولوں سے بالکل مختلف فن سے تعلق رکھتا ہے۔
۲۔ طلسمی اور عجیب وغریب کی ناول میں گنجائش نہیں (فکشن ص ۲۔۳)

پہلے بیان میں سرور صاحب نے داستان کو ناول سے بالکل الگ فن قرار دیا ہے اور دوسرے بیان میں یہ بتایا ہے کہ ناول میں طلسمی ماحول اور عجیب وغریب واقعات کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ سرور صاحب چونکہ ناول پر اظہارِ خیال کر رہے تھے اِس لئے انھوں نے ناول کے فن سے ایک بالکل الگ فن ''داستان'' پر عمومی تبصرہ کیا ہے مگر میرے خیال میں یہ عمومی تبصرہ بھی سرور صاحب کے دانش ورانہ رویّے کا ثبوت ہے۔ انھوں نے ایک جملہ ''طلسمی اور عجیب وغریب'' کہہ کر بات مکمل کر دی مگر داستان کے ضمن میں ایک اقتباس خاطر نشان کرنا چاہتا ہوں:

> ''داستان میں مافوق الفطرت اشیاء، واقعات اور کرداروں کی کثرت ہوتی ہے، جادو کی چیزوں، جادو کے واقعات، طلسمی شہروں، طلسمی خزانوں، جن بھوت اور پری جیسی مخلوق کا ذکر عام ہوتا ہے۔ علّت اور معلول کا رشتہ قدم قدم پر ٹوٹتا ہے۔ آدمی بندر بن جاتا ہے اور بندر نستعلیق زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ آدمی پتھر کے مجسمے میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اپنے نجات دہندہ کا انتظار کرتا ہے۔ درخت کو ذرا سا ہلانے پر اشرفیوں کے سات سات کنویں نمودار ہو جاتے ہیں۔ داستانوں کا دور چونکہ عوام کا دور نہ تھا بلکہ بادشاہوں، وزیروں، نوابوں، شہزادوں، شہزادیوں کا دور تھا اس لیے داستان میں مرکزی اہمیت انہیں کو دی جاتی ہے، بیشتر کردار مثالی ہوتے ہیں۔ داستان، ناول یا افسانہ کے برعکس ہماری عملی اور خارجی دنیا سے بلند و برتر ایک خیالی اور مثالی دنیا کی کہانی ہے جس میں مثالی کردار بستے ہیں اور مثالی واقعات پیش آتے ہیں جو بالآخر کسی مثالی نتیجے تک پہنچ جاتے ہیں۔'' (کشاف تنقیدی اصطلاحات مرتبہ حفیظ صدیقی ص ۷۷۔۷۸)

اب اگر داستان کے تعارف کے ضمن میں مذکورہ بالا اقتباس کو پیش نظر رکھتے ہوئے

پروفیسر آل احمد سرور کے درجِ ذیل خیالات کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو داستان اور ناول کے درمیان کا فرق بالکل کھل کر سامنے آجائے گا۔ سرور صاحب کہتے ہیں:

تعریف: ''ناول ایک بیانیہ فارم ہے۔ اِس میں ایک مثالی (Typical) عمل ہوتا ہے جس کی موضوعی اہمیت (Thematic Value) ہے۔۔۔ ناول معصومیت کے عالم سے تجربے کی منزل تک کے سفر کا بیان ہے، اُس نادانی سے جو بڑے مزے کی چیز ہے، یہ آدمی کو زندگی کے واقعی روپ کے عرفان تک لاتی ہے۔'' فکشن ص ٦

موضوع: ''ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں۔ اسی لیے اس میں حقیقت ایک مقررہ، پہلے سے طے شدہ عقائد کے مجموعے کی شکل میں نہیں بلکہ حقیقت کے اس تجربے کی شکل میں ہوتی ہے جس کا ایک ارتقائی عمل ہے۔۔۔۔ ناول تہذیب کا عکاس، نقاد اور پاسبان ہے۔'' فکشن ص ٤

پلاٹ: ''جب تک زندگی کو طبیعاتی علوم کے دیے ہوئے قوانین کی مدد سے سمجھا جاتا رہا، ہر چیز میں باقاعدگی، تناسب، تنظیم، پلاٹ کی چُستی پر زور دیا گیا۔ جب یہ اندازہ ہوا کہ کائنات ایک ریاضی کا فارمولا نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسی سڑک ہے جس پر کچھ بلب روشن ہیں۔ بلبوں کے نیچے اور کچھ دُور تک روشنی ہے اور بیچ میں اندھیرا۔ اس لیے اب پلاٹ پر اتنا زور نہیں جتنا پہلے تھا۔ فارسٹر نے کہا تھا کہ پلاٹ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے، لیکن اب پلاٹ اور کردار نگاری دونوں کے متعلق ہمارا تصور بدل گیا ہے۔ نفسیات کے علم اور لاشعور اور تحت شعور کے مطالعے نے کردار کے باطن کو روشن کر دیا ہے۔'' فکشن ص ١٠

کردار: ''ناول کا ہیرو ازالۂ فریب کے ایک سلسلے سے گزرتا ہے۔ وہ ایک طفلانہ اُمید سے ایک قانع تخئیل تک سفر کرتا ہے۔۔۔ ناول کے ہیرو کا اینٹی ہیرو ہونا زیادہ قرینِ قیاس ہے۔ ایسا ہیرو جو تمام صفات کا مجموعہ نہیں ہے۔۔۔ ناول کے ہیرو کے سفر کو نارتھروپ فرائی نے Quest یا تلاش کا نام دیا ہے جو ایک

محدود فضا سے ایک وسیع فضا کے لئے ہے۔ یہ تلاش زمان و مکان دونوں میں ہوسکتی ہے۔ اس جستجو کی منزل آئے یا نہ آئے مگر ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پالیتا ہے کہ ہیروازم کے لیے کوئی مستقبل نہیں ہے اور وہ خود بھی ایک بالکل معمولی آدمی ہے۔۔۔۔ ناول کا ہیرو ایک اور آدم ہے جو بچپن کی جنت سے نکل آیا ہے۔'' فکشن ص ۶

تفاعل: ''ناول کا عمل Demythification کا عمل ہے۔۔۔۔ ناول ازالۂ فریب، شکستِ طلسم اور کنایہ یا ہجوِ ملیح سے کام لیتا ہے۔۔۔۔ ناول ایک کنایاتی افسانوی فارم (Ironic Fictional Form) ہے۔ فکشن ص ۷

بُنیادی عنصر: ''اپنے فارم کے لحاظ سے اور صنفی لحاظ سے یہ رومان کے خلاف ہے۔ رومانی حسیت کی اس میں گنجائش نہیں .... ناول کی اپنی حقیقت نگاری سب سے بُنیادی چیز ہے۔ اس کے علاوہ دو اور اہم عناصر ـــــــ ایک اعتراف جس کی وجہ سے خودنوشت کے نقوش ناول میں در آتے ہیں، دوسرے Anatomy جس کے ذریعے سے فلسفیانہ اظہارِ خیال کی گنجائش نکل آتی ہے۔۔۔۔ علامتی ناول اور افسانے کو یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ترشے ترشائے، واضح، متناسب، صاف ستھرے، روزِ روشن کی طرح عیاں فن کو دُھندلا، طلسمی، خواب آلود اور ہر شئے کو کچھ اور بنا دیتا ہے۔ اس کے باوجود ناول کی اصلی اور بڑی روایت یعنی حقیقت پسندی ختم نہ ہوگی بلکہ علامت پسندی کے دوش بدوش جاری رہے گی۔'' فکشن ص ۹۔۱۱

داستان کا جو تعارف ''کشاف'' کے حوالے سے صفحاتِ ماقبل میں کرایا گیا اور ناول کے بارے میں سرور صاحب کے خیالات کا موازنہ کیا جائے تو احساس ہوگا کہ داستان اور ناول دو الگ الگ اصناف ہیں کیونکہ ناول حقیقت بیانی سے اپنا دامن نہیں چھڑا سکتا، اور داستان مافوق الفطرت اشیاء، واقعات اور کرداروں سے خود کو الگ نہیں کرسکتی، ناول کا موضوع انسانی رشتے ہیں۔ داستانوں میں علت و معلول کا رشتہ قدم قدم

پرتو ہتا ہے۔ ناول میں بقول سرور صاحب ہیروازم کے لئے کوئی جگہ نہیں، داستانوں میں بیشتر کردار مثالی ہوتے ہیں۔ طلسمی اور عجیب وغریب کی ناول میں گنجائش نہیں جبکہ یہ سب کچھ داستان کے لئے ضروری ہے۔ اس لئے سرور صاحب کا یہ کہنا کہ داستان، ناول سے بالکل مختلف فن ہے، دُرست ہے لیکن بیسویں صدی میں یورپ اور اردو میں بھی ناول میں داستان کے عناصر کی موجودگی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اِس کے باوجود افسانے اور ناول کے ساتھ ساتھ داستان بھی فکشن کا حصہ بن سکتی ہے یا نہیں، یہ الگ بحث ہے جس پر اس وقت گفتگو کا موقع نہیں مگر میرے خیال میں اِس مسئلے پر گفتگو ضرور ہونی چاہیئے۔

پروفیسر آل احمد سرور نے ناول اور رومان کے مابین فرق کو واضح کرنے میں دقت نظری کا ثبوت دیا ہے گو کہ فکشن پر گفتگو کرنے والے ناقدوں نے اِس مسئلے کو خاصا گنجلک بنا دیا ہے۔ ناول کی تنقید میں ناول کو رومان سے الگ کر کے دیکھنے کا رویّہ تو کم از کم اردو میں شاذ و نادر رہا ہے۔ اب تک کی صورتِ حال یہ ہے کہ بعض ناولوں کے بارے میں کہا گیا کہ یہ رومانی ناول ہے، کبھی کہا گیا فلاں ناول سماجی ہوتے ہوئے رومانی ہو گیا۔ اِس نوع کے جملے کثرت سے لکھے جاتے ہیں کہ اِس ناول کا فلاں فلاں باب خاصا رومانی ہے۔ کبھی یہ بھی اطلاع دی گئی کہ فکشن کے فلاں نمونے میں رومان، جنس اور حقیقت کا سنگم ہے۔ ناقدوں کی اب تک کی گفتگو سے یہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ رومان قصہ کے مختلف اجزائے ترکیبی میں سے ایک اہم جزو ہے لیکن سرور صاحب اِن تمام خیالات سے الگ ایک بالکل ہی مختلف خیال اور سوچ اردو والوں کو عطا فرماتے ہیں۔ اُن کی رائے میں:

۱۔ موضوع کے لحاظ سے ناول رومان سے مختلف ہے، رومان کا ہیرو اپنے کو ہیرو ثابت کرتا ہے، ناول کے ہیرو کا اینٹی ہیرو ہونا زیادہ قرینِ قیاس ہے۔

۲۔ ناول کا عمل تو رومان کے عمل سے ملتا جلتا ہے مگر ناول کا ہیرو آخر میں یہ رمز پا لیتا ہے کہ ہیروازم کے لئے کوئی مستقبل نہیں۔

۳۔ ناول کے ایک سرے پر رومان اور دوسرے پر فلسفیانہ قصے جیسے گلیور کا سفرنامہ۔ ناول رومان کے مقابلے میں فلسفیانہ قصے سے قریب تر ہے۔

۴۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں رومان سے اس لئے گریزاں ہیں کہ رومان زندگی کو تخئیل کے دُھند لکے کی مدد سے دیکھتا ہے۔ یہاں شخصی ترجمانی ہوتی ہے۔ یا تو اِس میں جذبات کا رنگ ہوتا ہے یا اساطیر کی شاعری کی حدود سے اِس میں ایک طِلسماتی فضا پیدا کی جاتی ہے۔

۵۔ ناول ازمنۂ وُسطیٰ کے رومانوں سے پیدا ہوا۔ اور اب اپنے فارم کے لحاظ سے اور صنفی لحاظ سے یہ رومان کے خلاف ہے۔ رومانی حسیت کی اس میں گنجائش نہیں۔ ڈان کوئکزوٹ پن چکیوں کو دیو سمجھتا ہے۔ دیوؤں کو پن چکّی کہنے والے بھی مل جائیں گے لیکن سانکو پنیزا پوچھتا ہے "کیسے دیو؟" (What giants)۔ اس بُنیادی سوال میں ناول اور رومان کا فرق مضمر ہے۔

۶۔ ناول اور فلسفیانہ قصے دونوں میں رومانی حسیت کو شبہے کی نظر سے دیکھا جاتا ہے، جو چیز رومان کو دلکش بناتی ہے وہ ناول کے لئے زہرِ قاتل ہے۔

۷۔ رومان آج بھی زیادہ مقبول ہے کیونکہ یہ آج بھی انسان کے رباب کے بہت سے تاروں کو چھیڑتا ہے۔ رومان دراصل ایک فراری آرٹ ہے۔

۸۔ علامتی ناول حقیقت پسند ناول کے بعد وجود میں آیا مگر اس کا رشتہ فطرت کے ایک ناقابلِ انکار قانون کی بنا پر رومان سے مل جاتا ہے۔ یہ رشتہ جدید ادب کے دوسرے شعبوں میں بھی واضح ہے جہاں تخئیل کی اہمیت ہے۔ (فکشن ص ۷۔۹)

مذکورۂ بالا آٹھ اقتباسات سے پروفیسر آل احمد سرور کا تنقیدی موقف واضح ہو جاتا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ (۱) ناول اور رومان صنفی لحاظ سے الگ (۲) ناول اور رومان موضوع اور مواد کے لحاظ سے مختلف (۳) ناول اور رومان کی حسیت جُدا جُدا (۴) ناول کا کردار رومان کے کردار سے متغائر (۵) ناول اپنی سرشت میں بھی فلسفیانہ قصوں کی بہ نسبت رومان سے کم قریب ہے (۶) ناول اور رومان کے عمل میں مماثلت کی مشابہت پیدا ہوتی ہے مگر یہ مشابہت سے زیادہ التباس ہے (۷) جو چیز رومان کو دلکش

بناتی ہے وہ ناول کے لئے زہرِ ہلاہل ہے (۸) رومان ایک فراری آرٹ ہے یعنی ناول حقائق کا سامنا کرنے والا آرٹ ہے۔

تو سوال یہ ہے کہ جب صنفی، موضوعی، حسّیت، کردارنگاری، سرشت، عمل اور منہاج ہر پہلو سے رومان ناول سے الگ وجود رکھتا ہے تو پھر اب تک داستان، افسانہ اور ناول قصّے کے صرف تین اصناف کا ہی تذکرہ کیوں ہوتا رہا۔ کیا اردو میں رومان نام کی صنف نہیں ہے!!۔

کیا ''شاہد رعنا'' سے ''فسوں'' تک سب ناول ہے؟ ''تلاش بہاراں''۔ ''چہرہ بہ چہرہ روبرو''۔ ''شب گزیدہ''۔ ''بہت دیر کردی''۔ ''دشتِ سوس''۔ ''خوشبوں کا باغ''۔ ''دِویہ بانی'' اور ''فسوں'' ناول ہے یا رومان۔؟

''فرات'' میں شبل۔ ''مکان'' میں نیرا، ''دِویہ بانی'' میں بندیا کے کردار کا جو رومانی رویّہ ہے وہ اُسے ناول کا کردار بنا رہنے دے رہا ہے یا نہیں؟ صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لئے ——!!

انیسویں صدی میں اردو ناول

ہر زمانے میں انسان کو دل بہلانے کے وسائل کی تلاش رہی ہے تاکہ وہ اپنی جسمانی تکان، پریشانی اور اُلجھن کا سدباب کر سکے۔ اِس ضمن میں قصّہ کہانی اس کی بہترین رفیق رہی ہے کہ اس میں خواہشات کی تکمیل کا ایک امکان بھی پوشیدہ ہوتا ہے اور ذہنی وقلبی سکون بھی۔ آرزوئیں جن کا خارجی زندگی میں مکمل ہونا دشوار ہوتا ہے، تخیلاتی دنیا میں تکمیل پاتی ہیں۔ خیال وخواب کی حسین وجمیل دنیا مثنویوں اور داستانوں میں آباد کی گئی ہے جہاں حُسن ونور کی رعنائیاں بھی ہیں اور لطف ونشاط کی محفلیں بھی۔ زندگی سے فرار اور حقیقت سے اِعراض داستانوں کا طرۂ امتیاز رہا ہے لیکن حقائق کو بہت دنوں تک نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جب انسانی شعور بالغ اور نظر وسیع ہوئی تو انسان فطرت کے پیچھے بھاگنے کے بجائے اس کی حقیقت اور ماہیت کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا، اور محیر العقول باتوں اور مافوق الفطرت چیزوں سے خوفزدہ ہونے کے بجائے اُن سے مقابلہ کرنے کی تدبیریں کرنے لگا۔ اپنی ضروریات اور ان کی اہمیت سے آگاہ ہونے کے بعد انسان نے عمل اور جہد کا راستہ اختیار کیا۔ وقت کی ضرورت کو سمجھا کہ فرصت و فراغت کے لمحات ختم ہو چکے تھے۔ وقت تیزی کے ساتھ بدل رہا تھا۔ ضروریاتِ زندگی اور ان کی قدروں کا تقاضہ بڑھ چکا تھا۔ چنانچہ ہزار شیوہ زندگی کے ان گنت مسائل کے اظہار کے لیے 'ناول' وجود میں آیا۔

داستانیں اُس عہد کا تقاضہ تھیں جب لوگوں کے پاس فرصت اور فراغت تھی۔ ملک آزاد لیکن انتہائی پُر آشوب حالات سے دوچار تھا۔ ہر خاص و عام پریشان، بدحواس اور خوفزدہ تھا۔ خود کو مجبور و بے کس پا کر حالات سے فرار حاصل کرنے کے لیے اس نے تخیل کی دنیا میں پناہ لی تھی اور داستانوں سے اپنا دل بہلانا شروع کیا تھا۔ عوام نے تخیلاتی دنیا میں ایسی پناہ لی کہ ماحول اور اردگرد سے یکسر بے خبر ہو گئے۔ وقت نے جب کروٹ لی تو ملک غلام ہو چکا تھا۔ اب انگریزوں کی حکمرانی تھی اور انگریزی زبان کا تسلط۔ تخلیق کاروں نے اس بدلی ہوئی فضا میں انگریزی زبان و ادب کے وسیلے سے ناول کا آغاز کیا اور جلد ہی ناول نے داستان کی جگہ لے لی۔

ناول دراصل داستان کی ہی ترقی یافتہ شکل ہے۔ جدید، واضح اور کامیاب شکل۔ ابتدائی دور کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس صنف کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ اس میں زندگی کی بھرپور ترجمانی ہوتی ہے اور تمام فنی لوازمات کا اہتمام بھی ہوتا ہے۔ ناول کے امتیازی عناصر میں قصہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر، اسلوب، وقت اور مقام کا تعین اور نقطۂ نظر یا نصب العین کو شامل کیا گیا ہے۔ ناول میں عموماً ابتدا ہی سے کش مکش کا آغاز ہو جاتا ہے اور نقطۂ عروج تک پہنچتے پہنچتے قارئین پوری طرح مسحور ہو جاتے ہیں۔ جب قاری میں تحیر و تجسس کا جذبہ ماند پڑ جاتا ہے اور سارے اسرار کھل جاتے ہیں تو ناول اپنی انتہا کو پہنچتا ہے۔

اس صنف میں زبان و بیان کی اہمیت پر بھی خاصہ زور دیا جاتا ہے۔ مکالمہ و منظر نگاری کے لیے زبان پر گرفت ضروری ہے کیونکہ جس طبقہ یا معاشرہ کو ناول میں پیش کرنا مقصود ہوتا ہے وہی پیرایۂ اظہار اختیار کرنا ہوتا ہے۔ قصہ کو روزمرّہ کی زبان میں پیش کیا جاتا ہے۔ قصہ کے گرد چھوٹے چھوٹے واقعات بڑے منظم طریقے سے پیش کیے جاتے ہیں جو ایک دوسرے سے مربوط اور ہماری روزمرّہ کی زندگی کا پرتو ہوتے ہیں۔ کردار ایک دوسرے سے پوری طرح منسلک اور کسی بھی طبقے کے افراد ہو سکتے ہیں۔ ناول میں تخیل کو کم، انسانی جذبات، احساسات اور افکار کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

یہاں انسانی زندگی کے ہر پہلو کی تبدیلی و کش مکش کو ثقافتی، سماجی، اقتصادی اور سیاسی پس منظر میں پیش کیا جاتا ہے۔ ناول نفسیاتی گتھیوں کو سُلجھا کر انسانی ذہن اور کردار کے مطالعے میں مددگار رہتا ہے۔ اس میں فرسودہ رسوم پر طنز، محنت کش و سرمایہ دار کی کس مکش اور معاشرے کی حقیقی تصویر ہمارے لیے لمحۂ فکریہ پیش کرتی ہے۔

اردو ادب میں کریم الدین نے ''خطِ تقدیر'' لکھ کر ناول کا آغاز کیا۔ یہ ناول ۱۸۶۲ء میں لکھا گیا اور اسی سال شائع بھی ہوا گو کہ اس سے پہلے ''فسانۂ عجائب'' نے ناول کے لیے راہ ہموار کر دی تھی۔ ''فسانۂ عجائب'' ناول اور داستان کے درمیان کی ایک ایسی کڑی ہے جو داستان ہونے کے باوجود ناول کی بعض خصوصیات بھی رکھتی ہے مثلاً اس میں پلاٹ، واقعہ، کردار اور کلائمکس اُسی طرح موجود ہیں جس طرح ابتدائی دور کے ناولوں میں نظر آتے ہیں فرق اتنا ہے کہ یہ عناصر ایک دوسرے سے باقاعدہ مربوط نہیں ہیں اور نہ ہی ان کی پیش کش میں شعوری دخل ہے۔ اسی باعث رجب علی بیگ سرور کی اس شہرۂ آفاق تخلیق کو عام داستانوں سے علیحدہ مقام دیا جاسکتا ہے اور اس کو ناول کے قریب سمجھا جاسکتا ہے۔

''خطِ تقدیر'' سے اردو میں قصہ نگاری کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔ اس اصلاحی ناول میں کریم الدین نے تمثیلی اسلوب اختیار کیا اور تقدیر و تدبیر کی کشاکش کی پیش کش کے حوالے سے پہلی بار افسانوی پیرائے میں عمل اور جدوجہد کی ترغیب دی، روزی روٹی کے مسائل بیان کیے اور تعلیم کی اہمیت کو اُجاگر کیا۔ پروفیسر محمود الٰہی کی تحقیق کے مطابق اس ناول میں پہلی بار منظم طور پر اُن مسائل سے بحث کی گئی جن سے ۱۸۵۷ء کے واقعات کے بعد ہندوستانی عوام و خواص دوچار ہوئے۔ مصنف کا بنیادی خیال یہ ہے کہ روٹی اور روزی کے سوال پر انسان کو عقل پسند ہونا چاہیے۔ ہر دور میں وقیع اور کامیاب زندگی گزارنے کے لیے انسان نئی نئی تدابیر اختیار کرتا رہا ہے۔ آج ہم کو انگریزوں سے زندگی کا چلن سیکھنا چاہیے اور تعلیم و تربیت کا روایتی نقطۂ نظر ترک کر دینا چاہیے۔ کریم الدین احمد نے اس بنیادی خیال کو بڑی چابک دستی سے ایک قصہ کی شکل میں پیش

کیا ہے چونکہ قصے میں تمثیلی انداز اختیار کیا گیا ہے اس لیے ناول کے کردار اسی کے مطابق چُنے گئے ہیں جیسے عقل، تدبیر، تقدیر، خوبصورتی، فیضان، آمدنی، خرچ، کفایت شعاری وغیرہ۔ ناول کا پلاٹ اس طرح ہے کہ مستان شاہ (طالب تقدیر) ایک غریب لیکن تعلیم یافتہ نوجوان ہے جس کے اپنے عزائم اور اپنے خواب ہیں۔ وہ تدبیر کا قائل ہے مگر ناتجربہ کار بھی ہے۔ گھر کے حالات اور اقتصادی مسائل اُسے ذہنی کرب میں مبتلا رکھتے ہیں آخر اپنے دوست فیضان کی مدد سے وہ ملکۂ تقدیر کے دربار میں پہنچتا ہے اور اس پر عاشق ہو جاتا ہے لیکن تدبیر اس کی دشمن ہو جاتی ہے اور اُس کو ورغلا کر بہلول شاہ کے محل میں بھیج دیتی ہے جس سے ملکۂ تقدیر خفا ہو جاتی ہے۔ فیضان کی مُداخلت سے اُس کے علم و دانشمندی کا امتحان ہوتا ہے اور وہ عقل کی معاونت سے اِس آزمائش میں پوری طرح کامیاب ہو جاتا ہے۔

اِس تمثیلی ناول سے قطع نظر اردو ناول کا باقاعدہ آغاز ڈپٹی نذیر احمد سے تسلیم کیا جاتا ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں خواہ فنی پختگی اور اُس کے بنیادی تقاضوں کی پوری پابندی نہ ہو لیکن ان کے ناول اِس اعتبار سے اردو میں ایک نیا اور کامیاب تجربہ ضرور ہیں کہ ان میں پہلی مرتبہ محض دلچسپی اور تفریح کے مقصد کو نظر انداز کر کے کسی معاشرتی و سماجی مسئلے کو موضوع بنایا گیا۔ مراۃ العروس، بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانہ مبتلا، ابن الوقت، رویائے صادقہ اور ایامیٰ تکنیک کے اعتبار سے ناول کے مفہوم پر پورے نہ اُترتے ہوں لیکن ایک نیا شعور اور نیا احساس پیدا کرنے میں ضرور مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ 'مراۃ العروس' نذیر احمد کا پہلا ناول ہے جسے اُنھوں ۱۸۶۷ء میں لکھنا شروع کیا، ۱۸۶۸ء میں مکمل کیا اور ۱۸۶۹ء میں نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع کرایا۔ نذیر احمد نے یہ ناول علم سے بے بہرہ خواتین کے مسائل و مصائب اُجاگر کرنے کے لیے لکھا ہے اکبری اور اصغری کے متضاد کرداروں کے توسط سے گھر کی چہار دیواری کے اندر پیدا ہونے والے مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ تعلیم کی اہمیت، ہُنر مندی، بچوں کی پرورش و نگہداشت، صبر و قناعت اور عفت و عصمت کا درس دیا گیا ہے۔

نذیر احمد کا دوسرا ناول ''بنات النعش'' ۱۸۷۳ء میں انصاری پریس دہلی سے شائع ہوا۔ فنی پیش کش اور واقعات کی یکسانیت کے باعث یہ ''مراۃ العروس'' کی توسیع معلوم ہوتا ہے جیسا کہ وہ خود اس کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ یہ کتاب ''مراۃ العروس'' کا دوسرا حصہ ہے۔ وہی زبان ہے۔ وہی طرز ہے۔ ''مراۃ العروس'' سے تعلیم، اخلاق و خانہ داری کی طرف توجہ مبذول کرانا مقصود تھی ''بنات النعش'' میں مصنف کی اہم توجہ علم کے مختلف شعبوں کی معلومات فراہم کرنے پر مرکوز رہتی ہے مثلاً علم ریاضی، علم ہیئت، تاریخ، جغرافیہ، جسمانی ریاضت اور حفظانِ صحت وغیرہ۔ نذیر احمد کا تیسرا ناول ''توبۃ النصوح'' ہے اس کی اشاعت ۱۸۷۷ء میں ہوئی۔ فنی نقطۂ نظر سے یہ ناول مذکورہ دونوں ناولوں سے زیادہ مکمل اور اہم ہے۔ اس ناول میں نعیم، کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کے کرداروں کی وساطت سے نذیر احمد نے اخلاقی اور مذہبی تربیت پر زور دیا ہے۔ فرسودہ رسم و رواج اور مذہب سے بیگانگی پر طنز کیا ہے۔ وقت کے بدلتے ہوئے مزاج کی نشاندہی کی ہے اور جدید تعلیم اور اس کے صحت مند نتائج کو اُجاگر کیا ہے۔ ۱۸۸۵ء میں نذیر احمد نے ایک اور ناول ''محصنات'' کے عنوان سے لکھا لیکن یہ ناول ''فسانۂ مبتلا'' کے نام سے مشہور ہوا۔ اس ناول میں کثرتِ ازدواج کے مُضر اثرات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اس جانب توجہ دلائی گئی ہے کہ نفسانی خواہشوں کے بموجب ایک سے زائد شادیاں کس طرح ذہنی پریشانی کا سبب بنتی ہیں۔ ساتھ ہی بچوں کی ذہنی تربیت اور ان کی جسمانی نشوونما کی طرف بھی خصوصی دھیان دلایا گیا ہے کہ صحت مند معاشرے کی تعمیر صحت مند ذہن سے ہو سکتی ہے اور صحت مند ذہن صاف ستھرے ماحول میں پروان چڑھ سکتا ہے۔

''ابن الوقت'' نذیر احمد نے ۱۸۸۸ء میں لکھا۔ اس ناول میں اُنھوں نے انگریزی معاشرت کی کورانہ تقلید کے نتائج کو اُجاگر کرتے ہوئے ایک ایسا دلچسپ کردار پیش کیا ہے جو اپنے مفاد کے لیے نت نئے چولے بدلتا رہتا ہے'' رویائے صادقہ'' (۱۸۹۲ء) دراصل خواب نامہ ہے جس میں ایک حسین لڑکی ہمیشہ سچے خواب دیکھا کرتی

ہے۔ ان خوابوں میں مذہبی اور اخلاقی نصیحتیں ہیں۔ بعض اہم مذہبی امور پر دلچسپ بحث بھی پیش کی گئی ہے اور عقلی دلائل کی روشنی میں اسلام کو سچا مذہب ثابت کیا گیا ہے۔ ''ایامیٰ'' (۱۸۹۱ء)، ''رویائے صادقہ'' سے پہلے چھپا مگر فنی اعتبار سے یہ اُس سے بہت بہتر ناول ہے۔ نذیر احمد نے اپنے اس معروف ناول میں ایک بیوہ عورت کی دُکھ بھری کہانی نہایت موثر طریقہ سے بیان کی ہے۔ ناول کی ہیروئن آزادی بیگم کا بچپن انگریزی ماحول میں گزرتا ہے لیکن شادی ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جو مشرقی تہذیب کا دلدادہ ہوتا ہے۔ آزادی بیگم اپنے شوہر کو مغربی ماحول میں ڈھالنے کی کوشش کرتی ہے لیکن اس کی اچانک موت سے اس کا ذہنی انتشار اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ اپنی آزادخیالی اور قرب وجوار کی دقیانوسیت کی بدولت وہ رفتہ رفتہ ان گنت پریشانیوں میں گھرتی چلی جاتی ہے۔ نذیر احمد نے اس کردار کو بڑی خوبصورتی اور فنی مہارت کے ساتھ وقت کے بدلتے ہوئے تناظر میں پیش کیا ہے اور اسی لیے مذکورہ کردار کا شمار ان کے ناقابلِ فراموش کرداروں میں ہوتا ہے۔

نذیر احمد کے علاوہ سرشارؔ اور شررؔ نے بھی ناول لکھے ہیں۔ پنڈت رتن ناتھ سرشارؔ کا پیرایۂ اظہار منفرد اور انداز مزاحیہ ہے۔ اُنھوں نے اودھ کی تہذیبی اور سماجی اقدار کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ نذیر اور سرشار، دونوں کے مزاجوں کا فرق اُن کے ناولوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے دلّی کی زوال آمادہ تہذیب کی مرقع کشی سپاٹ مگر بامحاورہ زبان میں کی ہے جب کہ سرشارؔ نے لکھنؤ کی شکستہ معاشرت کو بڑے تیکھے اور دلفریب انداز میں پیش کیا ہے۔ ''فسانہ آزاد''۔ ''جام سرشار''۔ ''سیر کہسار''۔ ''کامنی''۔ ''کڑم دھم''۔ ''بچھڑی ہوئی دلہن''۔ ''پی کہاں''۔ ''ہشّو'' اور ''طوفانِ بے تمیزی'' سرشار کے مشہور اور طبع زاد ناول ہیں۔ ان میں آخری پانچ ناول نہایت مختصر ہیں جن کو جُبلی پرنٹنگ ورکس لکھنؤ نے یکجا طور پر ''خمکدۂ سرشار'' کے نام سے ۱۸۹۴ء میں شائع کیا۔ ''کڑم دھم'' اپنی پسند کی شادی کے موضوع پر لکھا گیا ہے۔ ''بچھڑی دُلہن'' شادی شدہ عورت کی گھریلو پریشانیوں اور ذمہ داریوں کو پیش کرتا ہے۔ ''پی کہاں'' عشق میں

ناکامی اور محبوب کی بے وفائی کے ارد گرد منڈلاتا ہے۔ ''ہشو'' کا موضوع کثرتِ مے نوشی سے پیدا ہونے والی بُرائیاں ہیں۔ اور ''طوفانِ بے تمیزی'' صاحبِ اقتدار طبقہ کی طرف سے ہونے والی بدگمانیوں اور بے ہودگیوں کا عکاسی کرتا ہے۔

''جامِ سرشار'' (۱۸۸۷ء) مختصر اور مربوط ناول ہے۔ اس کا واضح مقصد کثرتِ مے نوشی کے مضر اثرات نمایاں کرنا ہے۔ ناول کا پلاٹ اس طرح بُنا گیا ہے۔ لکھنؤ کے نواب امین حیدر کو اُن کے مصاحب چوک کے بالا خانے پر لے جاتے ہیں جہاں بمبئی کی دو حسین طوائفیں آئی ہوئی ہیں۔ نواب صاحب اُن پر دل و جان سے فدا ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو شراب کی بوتل میں مقید کر لیتے ہیں۔ طوائفوں کے چلے جانے کے بعد دیہی لڑکی فرخندہ کی آغوش میں پناہ لیتے ہیں۔ پھر گھر کی ملازمہ ظہورن کے اُکسانے پر اس سے نکاح کر لیتے ہیں۔ ظہورن دل و جان سے نواب صاحب کو چاہتی ہے لیکن نواب صاحب اپنی رنگین مزاجی کی بنا پر سرکس کی مس تلی کے گرد منڈلانے لگتے ہیں۔ ردِ عمل کے طور پر ظہورن بازار میں بیٹھ جاتی ہے۔ نواب صاحب اس ذلت کو برداشت نہیں کر پاتے ہیں اور نشہ کی حالت میں اُس کو قتل کر کے خود کو بھی موت کے حوالے کر دیتے ہیں۔

''سیر کہسار'' (۱۸۹۰ء دو جلدوں میں) اور ''کامنی'' (۱۸۹۴ء) عبرت ناک ناول ہیں۔ دونوں کے مرکزی کردار قمرن اور کامنی ہیں، قمرن ایک بیاہتا عورت ہے جو نواب محمد عسکری کے ورغلانے سے اپنے شوہر کو چھوڑ دیتی ہے اور رئیس زادے کے ہمراہ نینی تال میں دادِ عیش دیتی ہے لیکن کچھ دنوں کے بعد فضلے کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے اور بالآخر دِق کے مرض میں مبتلا ہو کر دم توڑ دیتی ہے۔ اس کے برعکس ''کامنی'' میں ایک ایسی راجپوت عورت نظر آتی ہے جو عفت و عصمت کا تحفظ اور اپنے پتی کی پرستش کرتی ہے۔ شوہر سے طویل جُدائی کے باوجود صبر و ضبط سے کام لیتی ہے اور سرن کے لاکھ پھسلانے کے باوجود عفت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتی ہے۔

سرشار کے ان تمام ناولوں میں فنی نقطۂ نظر سے سب سے اہم اور کامیاب

ناول ''فسانہ آزاد'' (۱۸۸۰ء، چار جلدوں میں) ہے جس کے زندہ جاوید کردار میاں آزاد اور خوجی ہیں۔ دیگر اہم کرداروں میں حسن آرا، سلارو، وکیل صاحب، نواب صاحب اور اللہ رکھی ہیں۔ ان کرداروں کے توسط سے سرشار نے لکھنؤ کی زوال آمادہ معاشرت اور تہذیب پر بھر پور طنز کیا ہے اور وہ بھی اس طرح کہ کہیں سے بھی اصلاح، نصیحت یا اخلاقی تعلیم کا پہلو اُجاگر نہیں ہوتا ہے بلکہ ہر بات ہنسی ہنسی میں کہہ دی گئی ہے۔ اسی لیے ان کے پیرائیہ اظہار میں لطف اندوزی، میٹھی کسک اور ظرافت ہے۔

عبدالحلیم شرر کے ناول تکنیک کے اعتبار سے مذکورہ بالا ناولوں سے زیادہ اہم ہیں۔ انھوں نے حال کے دریچوں سے ماضی کی تصویر کشی کرتے ہوئے تاریخی ناولوں کے مقصد کو کامیابی کے ساتھ پورا کیا ہے۔ ان کا پہلا ناول ''دلچسپ'' (۱۸۸۵ء) ایک معاشرتی ناول ہے جس میں علی گڑھ کے قرب وجوار کی رومان پرور فضا کو پیش کیا گیا ہے۔ شرر کے تاریخی ناولوں کا سلسلہ ''ملک العزیز ورجینا'' (۱۸۸۸ء) سے شروع ہوتا ہے۔ یہ ناول صلیبی جنگ کو محیط ہے۔ اس میں سلطان صلاح الدین اور شاہ رچرڈ کے واقعات، سلطان کے بیٹے ملک العزیز کا عشق شاہ کی بھتیجی ورجینا کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔ ۱۸۸۹ء میں اُن کا دوسرا تاریخی ناول ''حسن انجلینا'' شائع ہوا۔ اس میں ترک سردار حسن پاشا اور روسی شہزادی انجلینا کے عشق اور دونوں ملکوں کے مابین جنگ کے واقعات دکھائے گئے ہیں جس میں روسیوں پر ترکوں کو فتح حاصل ہوتی ہے۔ ۱۸۹۰ء میں ان کا مشہور تاریخی ناول ''منصور موہنا'' شائع ہوا۔ شرر نے اس میں سلطان محمود غزنوی کے عہد کے ایک پرہیز گار انصار خاندان کے قصہ کو بیان کیا ہے جو وادیٔ سندھ میں آباد ہوتا ہے۔ اجمیر کا راجہ اس قبیلہ پر حملہ کرتا ہے اور مالِ غنیمت کے ساتھ منصور کو بھی لے جاتا ہے۔ ایامِ قید میں راجہ کی بیٹی موہنا، منصور پر عاشق ہو جاتی ہے جبکہ منصور اپنے قبیلہ کی لڑکی عذرا سے محبت کرتا ہے۔ ناول کا اختتام منصور، موہنا اور عذرا کی موت پر ہوتا ہے، موہنا اور عذرا کے المیہ کرداروں کو شرر نے کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے کہ یہ کردار اُن کے نسوانی کرداروں میں بہترین کردار کہلانے کے مستحق ہیں۔ ۱۸۹۱ء میں عرب کے

مشہور عشقیہ قصہ کو ''قیس ولبنیٰ'' کے نام سے پیش کیا۔ اس میں قیس بن ضر اور قبیلہ بنی کعب کے سردار کی بیٹی لُبنیٰ کی عشقیہ داستان بیان کی گئی ہے۔ انداز سپاٹ مگر نہایت موثر ہے۔ ۱۸۹۲ء سے ۱۸۹۶ء کے درمیان تین ناول ''دلکش''۔ ''یوسف نجمہ'' اور'' فلورفلور نڈا'' تصنیف کیے۔ ان میں ''فلورافلورانڈا'' کوزیادہ شہرت ملی۔ مذکورہ ناول میں اسپین کے سیاسی اور سماجی حالات خصوصاً رومن کیتھولک مسلک کی رہبانی زندگی، گرجوں اور ننوں کی کیفیات اور اُن سے وابستہ واقعات کو بڑے خوبصورت ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ ۱۸۹۹ء میں شررؔ نے ''ایام عرب'' لکھا جس میں انھوں نے زمانۂ جاہلیت کی عرب معاشرت، رسم و رواج اور مصروفیات و مشغولیات کو پیش کیا۔ اسی سال اُنھوں نے اپنا سب سے کامیاب ناول ''فردوس بریں'' تصنیف کیا۔ اِس ناول میں شررؔ نے حسن بن صباح کی مصنوعی جنت اور فرقۂ باطنیہ کی تبلیغی سازشوں کی نقاب کشائی کی ہے۔ قصہ اس طرح ہے کہ حسینؔ اور زمرد اپنے اپنے گھروں سے حج کی نیت سے نکلتے ہیں۔ دونوں مسافر جب اُس وادی سے گزرتے ہیں جہاں زمرد کے بھائی کی قبر ہے تو فاتحہ کی غرض سے رُک جاتے ہیں۔ رات کو دونوں قافلہ کے ساتھ اسی وادی میں قیام کرتے ہیں۔ خوابِ غفلت میں پریاں حسینؔ کو بے ہوش کر کے زمرد کو اپنے ساتھ لے جاتی ہیں۔ بیدار ہونے پر حسینؔ، زمرد کی قبر دیکھتا ہے۔ وہ اس لرزہ خیز واقعہ سے تڑپ اُٹھتا ہے۔ کئی دنوں اسی در پر پڑا رہتا ہے کہ جنت سے زمرد کا خط آتا ہے۔ خط کے ذریعہ وہ حسینؔ سے درخواست کرتی ہے کہ فرقۂ باطنیہ کے رہنماؤں سے مل کر شیخ علی وجودی کی قدم بوسی کرے۔ حسینؔ، شیخ کے ساتھیوں میں شامل ہو جاتا ہے اور پھر شیخ کے حکم کے بموجب اپنے چچا امام نجم الدین نیشاپوری اور امام نصر بن احمد کو قتل کر دیتا ہے۔ جنت کی سیر کرنے کے بعد وہ اصل واقعات کو سمجھتا ہے۔ زمرد بھی حقیقت جان چکی ہوتی ہے۔ بالآخر حسینؔ، زمرد کے اشارے پر بلغان خاتون اور اُس کے بھائی ہلاکو خان کی مدد سے فرقۂ باطنیہ اور اُس کی تعمیر کردہ جنت کو نیست و نابود کر دیتا ہے۔ فتنہ کے فرو ہونے کے بعد، ہیرو، ہیروئن حج کر کے شادی کر لیتے ہیں۔ کلائمکس در کلائمکس کے طرز پر لکھا ہوا یہ ناول فنی اعتبار سے

شرر کا سب سے بہتر ناول ہے۔ زبان و بیان کا بھی شرر نے اس میں خاص خیال رکھا ہے۔ مکالمے چست اور دُرست ہیں۔ منظر کشی کی اعتبار سے یہ اپنے عہد کا سب سے اچھا ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔

اردو ناول کے اس ابتدائی دور میں محمد علی خاں طبیب (عبرت ۱۸۹۱ء)، سجاد حسین کسمنڈوی (نشتر ۱۸۹۳ء)، قاری سرفراز حسین عزمی (سعید، سعادت، شاہد رعنا ۹۷۔۱۸۹۵ء) اور منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ (حاجی بغلول، احمق الدین، کایا پلٹ، میٹھی چھری ۹۸۔۱۸۹۰ء) کے نام بھی اردو ناول کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں لیکن اس عہد یعنی بیسویں صدی سے قبل کے سب سے کامیاب ناول نگار مرزا محمد ہادی رسوا ہیں جنھوں نے ''امراؤ جان ادا'' لکھ کر فنی اور فکری اعتبار سے ناول نگاروں کی رہنمائی کی اور مذکورہ صنفِ ادب کو معتبر مقام عطا کیا ہے۔ بلراج کومل اس بابت لکھتے ہیں:

> ''امراؤ جان ادا اپنے آپ میں ایک یادگار کردار ہے۔ دلاور خاں اور خانم بظاہر ٹائپ کردار ہیں لیکن اخلاقی زوال کی فضا میں گہری معنوی تعبیر و تفہیم کے حامل ہیں۔ رسوا بجا طور پر اُردو فکشن کے تناظر میں اوّلین حقیقت نگار اور ناول کے فن کے تعلق سے باصلاحیت فنکار کہلانے کے مستحق ہیں۔'' (بیسویں صدی میں اردو ادب، مرتب گوپی چند نارنگ۔ ص ۱۲۸)

''امراؤ جان ادا'' ''شریف زادہ'' اور ''ذاتِ شریف'' میں انھوں نے اپنے زمانہ کی چند معمولی شخصیتوں کو لے کر اودھ کی پوری معاشرت سے متعارف کرا دیا ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' (۱۸۹۹ء) ان کا شہرہ آفاق ناول ہے۔ اس ناول میں ہر قسم اور ہر طبقہ کے لوگ موجود ہیں مگر رسوا کی فنی بصیرت اور چابکدستی کا بہترین نمونہ امراؤ جان ادا کا کردار ہے۔ اس لازوال کردار کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ بالکل ڈرامائی طریقے سے ناول میں داخل ہوتا ہے اور آناً فاناً قاری کے دل و دماغ پر اس طرح چھا جاتا ہے کہ پھر اس کے نقش مٹائے نہیں مٹتے ہیں۔ مذکورہ ناول کا بنیادی تھیم اودھ کی

تہذیبی معاشرت کا زوال ہے۔ چونکہ مرزا محمد ہادی رسوا کا مشاہدہ اور مطالعہ اودھ کی پوری تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے متعلق نہایت عمیق اور وسیع تھا۔ اس لیے وہ اس سے وابستہ زندگی کی صحیح اور بھرپور ترجمانی کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں، ایسی ترجمانی جس میں اُس عہد کی تمام تر رنگینیاں اور مایوسیاں شامل ہیں۔

ناول کا یہ ابتدائی دور از تیس ۳۸ سال پر محیط ہے فنی طور پر اس دور کے ناولوں میں پلاٹ اور کردار کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ ان دونوں کا ارتقا بڑے سلیقے اور ترتیب کے ساتھ ملتا ہے۔ فکری اعتبار سے قومی ہمدردی، اصلاحی جذبہ، مشرقی تہذیب، روایات اور اخلاقی اقدار جیسے موضوعات کو بیشتر ناولوں میں بڑے دلکش اور جذباتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس تشکیلی دور کے ناول نگاروں نے صنف ناول کی بنیادوں کو پختہ کرنے میں اپنی تمام صلاحیتیں صرف کی ہیں اور اِس اساس کو اتنا پائدار بنایا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز سے ناول کا تمام تر ڈھانچہ اسی پر استوار نظر آتا ہے۔

کہانی کا ارتقائی سفر

قدیم ترین ادبی ورثہ

کہانی کا موجودہ روپ ایسا قدیم ترین ورثہ ہے جو بے شمار مرحلوں سے گزر کر ہم تک پہنچا ہے۔ آسمانی صحائف کے اعتبار سے تخلیق آدم اور کائنات کا وجود دنیا کی سب سے پہلی کہانی قرار پاتی ہے جو ہمیں ہمارے آغاز کی خبر دیتی ہے البتہ:

> ''یونانی نقطۂ نظر سے، یہ فنِ شاعری اور موسیقی کی دیویوں Muses سے بھی قدیم ہے کیوں کہ جس وقت وہ پیدا ہوئی ہیں، یہ موجود تھا، یہ ہمیشہ ان کا مونس رہتا اور اپنے دلفریب قصوں سے ان کے کانوں کو لذت اندوز کرتا رہتا تھا۔ اس کی جہانگیری کا یہ حال ہے کہ کائنات کے کسی گوشے میں بھی ایسی قوم کا پتہ نہیں چلتا جس کے کان قصوں سے ناآشنا ہوں۔'' (۱)

مختلف ادوار میں کہانی کا وجود اپنے رنگ و بو سے ذہنِ انسانی کو مہکاتا اور اپنے رنگ و روپ کو نکھارتا رہا ہے۔ اس کا فنی اور ارتقائی سفر انتہائی طویل ہے۔ اس کی ابتداء اور انتہا کے درمیان انسانی تمدن کی پوری تاریخ اس طرح پھیلی ہوئی ہے کہ اس کے سارے نشیب و فراز صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ سید احتشام حسین کہانی کی قدامت اور اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ''اس کی بنیاد سماجی ہے، اس کی شکل میں جو تبدیلیاں

ہوتی رہی ہیں ان کی تہہ میں وہی حقیقتیں کام کرتی رہی ہیں جن سے تمدّن کا پورا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے۔" (۲)

کہانی، انسانی زندگی سے وابستہ اور اس کے وجود کی رہین منّت ہے۔ انسان نے اپنے احساسات وجذبات میں اپنی فکری رنگ آمیزی سے کہانی کو جنم دیا ہے۔ اس کی تخلیق اور ارتقاء دونوں میں انسانی ذہن کی کارفرمائیاں ہیں اور یہ انسانی ارتقاء کے زیر سایہ پروان چڑھی ہے۔ کہانی کے ارتقائی سفر کے مطالعہ میں انسانی ارتقاء کا ذکر ناگزیر ہے۔ ابتدائی انسان کے تعلق سے کئی باتیں ذہن میں گزرتی ہیں کہ شروع میں بھی انسان کی بنیادی ضروریات وہی تھیں جو آج ہیں۔ غذا، لباس اور رہائش کی جگہ کے بغیر، زندگی اس کے لیے محال تھی۔ شروع شروع میں جب اس کو بھوک لگی جو کچھ ہاتھ لگا اس نے کھالیا۔ سردی محسوس ہوئی تو پتے اور گھاس پھوس جو کچھ اسے مل گیا، اس نے لپیٹ لیا۔ لیکن رفتہ رفتہ ان ضروریات اور ان کے تعلق سے دیگر لوازم کے حصول کے لیے وہ جدوجہد کے پُر پیچ اور لاتعداد مراحل سے گزرتا رہا۔ بے شمار واقعات اور حادثات اس کو جھیلنے پڑے۔ مشاہدات اور تجربات اس کی معلومات میں اضافہ کرتے رہے اور وہ اپنے سماجی ارتقاء کے اس سفر میں نئی نئی کہانیاں بھی تخلیق کرتا رہا۔ ابتداءً انسان نے اپنی مختلف کیفیات کا اظہار، منھ کی مختلف آوازوں اور ہاتھ وانگلیوں کے اشاروں سے کیا تھا۔ وہ کسی چیز سے خوفزدہ ہوتا تو بے ساختہ چلّا اٹھتا۔ دیگر متعلقین آواز کے سہارے صورتِ حال سمجھ کر اس کے پاس پہنچ جاتے تو سمت اور مقام کی نشاندہی وہ ہاتھ کے اشاروں سے کرتا۔ اور اگر وہ چیز جا چکی ہوتی تو ہاتھ کے اشارے اور انگلیوں کی حرکتوں سے یہ بھی بتا دیتا۔ افہام وتفہیم کے یہی اشارے علامتوں کی شکل اختیار کرتے گئے ۔ ابتداءً مرد اور عورت کی قربت سے بچہ وجود میں آیا تو اس نے والدین کو خانگی زندگی سے آشنا کر دیا تھا۔ بچے کی نگہداشت اور پرورش کی ذمہ داری قبول کر کے، انھوں نے تمدّن کی طرح ڈال دی تھی۔ آپسی مطمحِ نظر سمجھنے کے لیے جن آوازوں اور اشاروں کا وہ سہارا لیتے، بچہ بھی ان سے واقف ہوتا گیا۔ رفتہ رفتہ وہی آوازیں اور اشارے اس طرح ڈھلتے گئے کہ باقاعدہ تبادلہ خیال کا ذریعہ ہوئے۔

شروع میں ہر نئی چیز جو انسان دیکھتا اور نئی بات جو وقوع پذیر ہوتی، اس کے لیے باعثِ حیرت ہوتی۔ یہی حیرت اس کو خیال وخواب کی دنیا میں سیر کراتی، نئے احساس اور جذبے سے روشناس کراتی۔ اس کی محدود کائنات اس کا غیر منطقی شعور، اس کے احساس اور جذبے کو اپنی بانہوں میں جکڑ لیتے تو ہر نیا واقعہ، حادثہ، تجربہ اور مشاہدہ ایک نئی کہانی کی تشکیل کر دیتا۔ بہت چھوٹی اور معمولی بات اس کے لیے کہانی کا روپ اختیار کر لیتی۔ ماہ وسال گزرتے رہے، کہانی، انسانی ارتقاء کے دوش بدوش آگے بڑھتی اور شاداب ہوتی رہی۔

کہانی کی جائے پیدائش اور قدامت کے بارے میں کوئی یقینی بات کہنا، قریب قریب ناممکن ہے لیکن اس بابت یہ قیاس ممکن ہے کہ یہ صنف ادب اسی قدر قدیم ہے جتنی کہ نسلِ انسانی۔ اور انسانی وجود کس جگہ اور کب پہلی بار عمل میں آیا، یہ مسئلہ ابھی مزید تحقیق کا طلب گار ہے۔ جدید تحقیقی وتنقیدی علوم ان کا حتمی جواب دینے سے قاصر ہیں۔ محققین نے ہسپانیہ اور فرانس میں تقریباً تیس ہزار سال پرانے انسانی وجود کی بازیافت کی ہے (۳) اور ان کو ابتدائی دور کے پہلے انسانوں کی حیثیت سے تسلیم کر کے، اس دور کو پتھر کے قدیم عہد سے تعبیر کیا ہے۔ اور ان قدیم انسانوں کی نسلی قدامت کو چالیس ہزار سال مانا ہے لیکن اس بات کو قطعی اور آخری حیثیت کیوں کر دی جا سکتی ہے۔ جب کہ ایشیائی اور افریقی سرزمینوں کے بڑے علاقے ہنوز تاریکی میں ہیں اور تحقیق کے محتاج ہیں۔ ایشیائی سرزمین آج بھی بے شمار رازوں کی امین بنی ہوئی ہے۔ لاتعداد علمی خزینے اس دھرتی میں دفن ہیں۔ ان گنت سراغوں کو اس نے اپنے سینے میں سمیٹ رکھا ہے۔ موہن جوڈارو اور ہڑپا کے آثار (۴) اس بات کے گواہ ہیں کہ یہ سرزمین تحقیق کی پوری گرفت میں آئے تو اس ضمن میں نئی سمتوں کی نشاندہی ممکن ہے پھر بھی دنیا کی جن قدیم تہذیبوں کو اوراق نے محفوظ کیا ہے ان کا تعلق اسی خطہ زمین سے ہے۔ (۵) جن قدیم کہانیوں کا سراغ ہمیں ملتا ہے وہ ایشیائی ممالک کا عطیہ ہیں اور قدیم مذاہب کے سرچشمے بھی یہی علاقے ہیں جن کے ڈانڈے انتہائی عہد قدیم سے ملتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں جو انسانی ارتقاء کی واضح تاریخ مرتب کرتے ہیں اور اس امکان کو تقویت پہنچاتے ہیں کہ نسلِ انسانی کی ابتدا ایشیائی

سرزمین سے ہوئی ہے اور یہ تقریباً پچاس ہزار سال پرانی ہے۔

کہانی کا ابتدائی روپ وہ ہے جب وہ اشاروں میں کہی جاتی تھی اور اس کا تعلق اُس عہد سے ہے کہ جب انسان کو بولنا بھی نہیں آتا تھا۔ اس دور کی قطعی غیر متمدن زندگی آج سے بالکل مختلف تھی۔ انسان گردوپیش کے حالات سے واقف نہ تھا۔ روزمرہ کے مشاہدات اس کی سمجھ سے باہر تھے۔ چاند اور سورج، رات اور دن، آسمانی گرج اور چمک، سمندری مدوجزر، موسمی تغیرات اور اسی طرح کی دوسری باتیں اسے حیران کیے رہتیں۔ کائنات کے بے شمار اسرار و رموز اس کو مبتلائے حیرت رکھتے۔ ہر نئی بات اس کے لیے حیران کن ہوتی۔ اس کا ناپختہ ذہن اور انتہائی محدود علم اس کے فطری تجسس کو ہمیشہ بیدار رکھتا۔ ہر نئی چیز کو جاننے اور سمجھنے کے لیے وہ بیتاب رہتا۔ اس کی زندگی میں روز نت نئے واقعات پیش آتے۔ اس کو نئے تجربات کا سامنا ہوتا۔ خوراک اس کے لیے ایک مسئلہ تھا۔ اس کی تلاش میں وہ مختلف سانحات اور حادثات سے دوچار ہوتا۔ ہر نیا واقعہ اس کی معلومات میں اضافہ کرتا اور نئے جذبے سے روشناس کراتا۔ اظہارِ خیال کے لیے زبان کے وسیلہ سے ناواقف ہو کر بھی وہ بڑا باتونی تھا (۶) اور باہمی خیالات کی ادائیگی اشاروں میں کرتا۔ اس کو کوئی بھی نئی بات معلوم ہو جاتی تو ساری کیفیت سے اپنے متعلقین کو ضرور آگاہ کرتا۔ دوسرے دیگر متعلقین تک اس واقعہ کو پہنچا دیتے۔ اس طرح عجیب واقعات اور نئے تجربات نسلاً بعد نسلٍ ایک سے دوسرے کو منتقل ہوتے رہے اور ذہنوں میں خلط ملط ہو کر نئی وضع قطع اختیار کرتے رہے بلکہ:

> ''ان واقعات میں سے جو زیادہ اہم تھے، جن میں زیادہ جان تھی، جو زیادہ زوردار تھے، جن کے اندر دل میں زیادہ گھب جانے والی کیفیت تھی، وہ زندہ رہے، آئندہ نسلوں نے بھی ان کو یاد رکھا۔'' (۷)

کہانی کے رنگ و روپ میں مزید نکھار اس عہد میں آیا جب انسان شعور کی حدود میں داخل ہوا۔ تبادلۂ خیال کے لیے اشاروں کا زمانہ بیت چکا تھا۔ خیالات کی

ادائیگی منہ سے نکلنے والی آوازوں سے ہوتی۔ ان آوازوں کو اس نے مختلف معنی و مطلب کے لیے ڈھال کر الفاظ کا جامہ پہنا دیا تھا۔ وہ کنبوں اور خاندانوں میں بٹ کر دور دراز علاقوں میں پھیل چکا تھا۔ آپسی تعلقات میں پاس ولحاظ اور اونچ نیچ وہ سمجھ چکا تھا۔ کوئی سماجی اور تمدنی تصور نہ رکھنے کے باوجود وہ ایک متمدّن سماج کی بنیاد ڈال چکا تھا۔ کائنات کے بہت سے اسرار و رموز اس پر منکشف اور بہت سی حقیقتیں اس پر ظاہر ہو چکی تھیں۔ مختلف سانحات اور واقعات نے اس وقت تک انسان کو بہت کچھ سکھا دیا تھا۔ اور وہ اپنے اردگرد سے متعلق بہت کچھ جان چکا تھا۔ بے شمار باتوں سے انجان رہ کر بھی وہ ان سے بالکل اجنبی نہ تھا لیکن ارتقاء کے سفر میں وہ بہت آگے نہ بڑھا تھا۔ اس نے تھوڑا ہی فاصلہ طے کیا تھا۔ بے شمار باتیں پھر بھی اس کے لیے تحیّر کا سبب ہوتیں۔ وہ ان پر غور کرتا، قیاس آرائیوں کے سہارے، ان میں رنگ آمیزی کرتا اور دوسروں سے بیان کرتا۔ جنسی معاملات پسندیدہ موضوع ہوتے۔ جنسِ مخالف سے فطری لگاؤ اور اپنی پسند کے مطابق اس کا حصول بعض غیر معمولی واقعات کو جنم دیتے۔ ان واقعات کو سننے میں وہ پوری دلچسپی لیتا۔ ان میں خیال آرائی کرتا اور دوسروں سے بیان کرتا۔ اجداد سے فطری لگاؤ ہونے کی بنا پر ان کے واقعات اور کارنامے اس کے لیے باعث افتخار ہوتے۔ خود نمائی نے نسلی برتری کے احساس تلے ان واقعات اور کارناموں میں افسانوی رنگ بھرے۔ مذہبی عقائد اور توہمات نے ان میں بال و پر پیدا کیے۔ یہ سارے موضوعات، قیاس آرائیاں، خیال آرائیاں، اجداد اور خود اس پر بیتے ہوئے واقعات اور کارنامے آپس میں گھل مل کر انسان کے ذہنی دریچوں سے گزرے تو ان میں وہ نظم، ضبط اور ترتیب آتی گئی جس نے کہانی کو باقاعدہ روپ بخشا۔ وہ بنتی سنورتی اور نکھرتی گئی۔ انسان نے اس کو پہچان کر اپنی تفریح طبع کے لیے مخصوص کر دیا۔ ماہ و سال، صدیوں میں ڈھلتے گئے۔

صدہا صدیاں بیت گئیں۔ نسلِ انسانی جتنی قدیم ہوئی، ذہن انسانی میں اُسی قدر پختگی آتی گئی۔ انسان کی تعداد میں دن بدن اضافہ ہوتا رہا۔ بنیادی ضروریات اور ان کے تعلق سے دیگر لوازم نے اس کو نقلِ مکانی کے لیے مجبور کیا۔ ہزاروں میل کے اطراف

میں بکھر کر وہ دور دراز علاقوں میں پہنچتا رہا۔ نئے نئے تجربات و مشاہدات، ماضی سے منتقل ہوتی ہوئی معلومات سے گھل مل کر اس کے علم و دانش میں اضافہ کرتے رہے۔ وہ انتہائی طویل جدوجہد سے گزر کر ایک ایسی دنیا میں جو ماضی سے بڑی مختلف تھی، داخل ہو چکا تھا۔ متعدد علوم کا سراغ وہ پا چکا تھا۔ اس نے لکھنا پڑھنا سیکھ لیا تھا۔ سمتوں کا تعین، ایام کا شمار اور ستاروں کی چالوں سے اوقات کا تقرر کر چکا تھا۔ مختلف موسموں سے استفادہ کرنے کے امکانات روشن کر رہا تھا۔ غذا کے مسئلے کو کاشت کے ذریعہ حل کر چکا تھا۔ وہ آگ سُلگانے کے راز سے واقف ہو چکا تھا، چراغ روشن رکھنے کے بھید کو پا چکا تھا، رہائش کے لیے بہتر سہولتیں دریافت کر چکا تھا، لباس کا استعمال کرنے لگا تھا۔ متمدن زندگی میں پہلا قدم رکھ کر وہ آگے کی طرف رواں دواں تھا۔ تہذیب و تمدن کی لہریں بہہ چلی تھیں۔ نئی نئی بستیاں قائم ہوتی رہیں۔ (۸) پرانی دنیا آباد ہوتی گئی۔

مختلف جغرافیائی ماحول میں رچ بس کر انسان کا رنگ و روپ، قد و قامت، اور مزاج بدلتا رہا۔ مختلف خصوصیات میں وہ ایک دوسرے سے ممتاز ہوا اور شناخت کے اعتبار سے متعدد نسلوں میں منقسم ہو گیا۔ وہ قدیم ترین جدّی رشتوں کو فراموش کرتا گیا، اور محض ان سے واقف رہ گیا جو اس سے متعلق تھے۔ اس کی پہنچ کے اندر اور اس کے علاقے میں رہتے بستے تھے۔ اپنے آباو اجداد اور ان کے آبائی وطن کے تعلق سے اس کے ذہن میں بے شمار واقعات محفوظ تھے جو اس کے لیے حیرت، دلچسپی اور افتخار کا سبب تھے اور اس تک نسلاً بعد نسلٍ منتقل ہو کر پہنچے تھے۔ وہ اپنے اجداد کو غیر معمولی اور سحر انگیز قوتوں کا حامل خیال کرتا کہ جنھوں نے ایسی سرزمین کی تسخیر کی جو مافوق الفطرت باتوں سے بھری ہوئی تھی۔ سرسبز و شاداب وادیوں، خشک ریگستانوں، پہاڑوں اور چٹیل میدانوں، نشیب و ترائی والے علاقوں اور گھنے جنگلوں میں رہنے بسنے والے ایک دوسرے سے بے خبر، ایک دوسرے کے بارے میں اپنے بزرگوں سے جو واقعات سنتے وہ ان کے لیے بہت زیادہ حیرت کا سبب ہوتے اور وہ ان باتوں کو مافوق الفطرت خیال کرتے۔ انسان تہذیب و تمدّن اور علم و فن کی دنیا میں داخل ہو چکا تھا لیکن پھر بھی اس کا یہ ابتدائی دور تھا۔ معلومات

محدود اور وسائل کمیاب تھے مگر زندگی گزارنے کا راز وہ پا چکا تھا۔ وہ ان واقعات کو مختلف مواقع پر الگ الگ مقاصد کے لیے بطور کہانی بیان کرتا اور ان میں بال و پر کا اضافہ کر دیتا۔ بچوں کو بہلانے اور فرصت کے اوقات میں تفریحِ طبع کے لیے عبرت حاصل کرنے اور چھوٹوں کی رہنمائی کے لیے، مذہبی عقیدت ونسلی برتری کے اظہار کے لیے اور حاکمِ وقت کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے یہ کہانیاں بیان کی جانے لگیں۔ دلچسپی کے لیے جنسی معاملات اور عبودیت کا احساس ان کہانیوں میں دیومالائی واقعات کا اضافہ کرا دیتا۔ یوں مختلف قسم کی کہانیوں کا چلن ہوا۔ انسان لکھنا پڑھنا سیکھ چکا تھا۔ لہٰذا اس نے ان قصے کہانیوں کو اپنے نوکِ قلم پر لیا تو صنفِ کہانی اپنے ابتدائی دور میں داخل ہوئی اور اُنسانی ارتقاء کے زیرِ سایہ پروان چڑھتی ہوئی ہم تک پہنچی۔

''قدیم ادبی ورثہ''

تاریخ کے قدیم جھروکوں سے ماضی بعید کی طرف جھانکیے تو کہانی دو ادوار میں منقسم نظر آئے گی۔ پہلے دور میں کہانیاں صرف کہی اور سنی جاتی تھیں دوسرے دور میں تحریر کا وجود عمل میں آیا تو وہ لکھی اور پڑھی بھی جانے لگیں۔ پہلے دور میں انسان لکھنے پڑھنے کے قابل نہ ہوا تھا۔ کہانیوں کا تحریری وجود عمل میں نہ آیا تھا اس لیے ان کے بارے میں ایسا مواد فراہم نہیں ہو پاتا کہ ان کی حیات کے تعلق سے کوئی یقینی معلومات حاصل ہو سکے۔ ان تحریروں کے سہارے کہ جن میں کہانیاں اپنے ابتدائی روپ میں ملتی ہیں، بعض قیاس آرائیاں ممکن ہیں۔ باقاعدہ کہانیاں تحریر میں بعد کی دین ہیں۔ کسی بات کو تحریری پیرہن مہیا کرنا نسبتاً دشوار اور ایک علیحدہ فن ہے اور اس فن کی توقع اس عہد میں عبث ہے۔ اس بنا پر دوسرے دور کی کہانیوں کے ابتدائی تحریری نمونوں کے پیشِ نظر پہلے دور کی کہانیوں کے لیے کوئی حتمی رائے قائم کرنا بہت مشکل ہے۔

پہلے دور کے اختتام اور دوسرے دور کی ابتداء کے درمیانی عہد میں انسان

متمدن زندگی کی طرف رواں دواں تھا۔ وہ ان اوصاف سے مزین ہوتا جارہا تھا جن کی بنا پر تاریخ اس کو متمدن قوم کے پہلے مورث کی حیثیت سے متعارف کرا سکے۔ وہ اپنے ماضی سے بہت بدل چکا تھا۔ اپنی محدود سمجھ اور علم کے مطابق وہ بہت کچھ جان چکا تھا۔ اطراف میں بکھری اور سمجھ میں نہ آنے والی باتیں اس کے لیے باعثِ حیرت نہ ہوکر، غور و فکر کا سبب ہوتیں۔ کوئی واقعہ مرکزِ توجہ بنتا تو اس کو سمجھنے کی وہ ممکنہ کوشش کرتا۔ مناسب خیال کرتا تو اس جانب سے آئندہ کے لیے محتاط ہوجاتا ورنہ صورتِ حال سے استفادہ کرنے کی راہیں ہموار کرتا۔ اُس کا ذہن حرکت میں آچکا تھا۔ نئے امکانات اور نئی راہوں کا وہ متلاشی رہتا۔ تسخیر کائنات کی لاشعوری کوشش میں اپنا پہلا قدم وہ اٹھا رہا تھا۔ تصاویر، وہ بنا چکا تھا۔ موسیقی، اس کے لیے نئی بات نہ تھی۔ اظہارِ خیال کے ایک نئے اور پائیدار وسیلہ کی اس کو تلاش تھی۔ مختلف تصاویر کا بطور علامت اس نے سہارا لیا۔ ان میں دیگر علامتیں وہ شامل کرتا رہا۔ رفتہ رفتہ ان علامتوں نے تصاویر کی جگہ اس طرح گھر کیا کہ وہ مخصوص ہوکر مستقل ہوتی رہیں اور مصوری، خطاطی، سے ہمکنار ہوتی گئی۔ یہ مرحلہ تمام ہوا تو انسان ایک نئے دور میں داخل ہو چکا تھا۔ تحریر وجود میں آچکی تھی۔ انسان لکھنے پڑھنے کے قابل ہو چکا تھا۔ کہانیاں بھی لکھی اور پڑھی جانے لگیں۔ کہانی کا باقاعدہ باب اسی دوسرے دور سے شروع ہوتا ہے۔

کہانی کے ارتقائی سفر کا تعلق دراصل تحریر کے وجود سے ہے۔ کہانیاں نوکِ قلم پر آئیں تو تحریری لبادوں میں لپٹ کر دستاویزی روپ میں محفوظ ہوئیں۔ تحریر کا وجود عمل میں نہ آتا تو کہانیاں اپنی اصل شکل میں ہمارے سامنے موجود نہ ہوتیں۔ ان میں بتدریج رونما ہونے والی تبدیلیوں سے ہم ناواقف رہتے۔ کہانی کا ارتقائی سفر ہم سے اوجھل رہتا۔ تحریر کا وجود دنیا کے مختلف علاقوں میں الگ الگ زمانے کی دین ہے۔ کہانی کا دستاویزی روپ تحریر سے متعلق و مربوط ہے اور تحریر کا وجود ارتقائے انسانی سے عبارت ہے۔ ارتقاء کے مراحل جس تیز روی سے انسان نے جن علاقوں میں طے کیے وہ علاقے اسی قدر جلد تہذیب و تمدن سے بہرہ ور ہوئے۔ تحریر کا وجود وہاں پہلے عمل میں آیا اور علم و فن کو فروغ

حاصل ہوا۔ کہانیاں بھی وہاں نسبتاً پہلے لکھی اور پڑھی گئیں۔
تقریباً دس ہزار سال قبل مسیح کی دنیا آج کی ہماری دنیا سے بہت مختلف نہ تھی۔ خشکی وتری کے علاقے اور موسمی حالات لگ بھگ یکساں تھے۔ وادیٔ نیل کا علاقہ اور ایشیاء کے مختلف خطے، خصوصاً شمالی ایران، مغربی ترکستان اور جنوبی عرب کے احاطے اس اعتبار سے سرِ فہرست ہوئے کہ ان علاقوں کی تاریخی اور تہذیبی قدامت دنیا کے دیگر علاقوں سے ممتاز ہے۔ آٹھ نو ہزار سال قبل مسیح اس علاقے کے رہنے بسنے والے تہذیب و تمدن کے دور میں داخل ہو چکے تھے۔ چھ سات ہزار سال پیشتر وہاں تحریر وجود میں آ چکی تھی۔ چین بھی قدیم تہذیب کا وارث ہے کہ اس کی تمدنی تاریخ پانچ ہزار سال پرانی ہے۔ دجلہ وفرات (یہ دونوں ندیاں آرمینیا کی پہاڑیوں سے نکلی ہیں) کے خطے میں لکھی جانے والی منظوم کہانی جو سامری تہذیب کی ضامن ہے، تین ہزار پانچ سو قبل مسیح کے درمیانی دور کی ہے۔ اس کہانی میں سارگون کی پریشانیوں اور ایشتر دیوی کی مہربانیوں کی روداد دلچسپ پیرائے میں بیان کی گئی ہے۔ تین ہزار اشعار پر مشتمل ایک دوسری کہانی گل گامش سے متعلق ہے جو حمورابی (۲۰۶۵-۲۰۲۴ ق م) کے دور میں لکھی گئی ہے حمورابی، حضرت ابراہیم علیہ السلام کا ہم عصر تھا۔ اس کا ذکر عہد نامہ قدیم میں آیا ہے۔ موہن جوڈارو اور ہڑپا کے آثار کی بازیافت سے پہلے قدیم ہندوستانی تہذیب کا سہرا محض آریوں کے سر تھا کہ تین ہزار سال سے ذرا کچھ پہلے وہ برصغیر میں داخل ہوئے اور اس سرزمین کو تہذیب و تمدن سے روشناس کیا۔ اب وادیٔ سندھ کے ان قدیم آثار نے اس ملک کی تہذیبی تاریخ کا قدیم سر ادراز کر دیا ہے اور اسی قدر تحریر کی قدامت بھی طویل ہو چکی ہے گو کہ کہانی کے تعلق سے کوئی تحریری سراغ ان آثار سے نہیں مل پایا ہے۔ یونان میں نو سو ساٹھ سال قبل مسیح کے بعد ایک نئی تہذیب کا فروغ ہوا اور جلد وہاں ایسے تاریخ ساز علمی، ادبی اور فنی کارنامے انجام دیے گئے کہ دنیا آج بھی ان کے علم ودانش کو حیرت اور توقیر کی نظر سے دیکھتی ہے۔ سات سو ترپن سال قبل مسیح اطالوی سرزمین پر ایک شہر روم آباد ہوا، اس شہر کے مکینوں نے وہ کارہائے نمایاں انجام دیئے کہ اطالیہ بھی تاریخ میں قدامت کے اعتبار

سے ممتاز ہوا اور وہاں کی قدیم لاطینی زبان کو کہانی کے ارتقاء کے نقطۂ نظر سے امتیازی حیثیت حاصل ہوئی۔

ہر اُس خطۂ زمین پر کہ جہاں انسان آباد تھے اور سماجی زندگی کی ذرا بھی چہل پہل تھی کہانیاں کہی اور سنی گئیں، دنیا کی مختلف زبانوں میں لکھی اور پڑھی گئیں، اور تحریر میں آکر اپنی اصل صورت میں عہد بہ عہد منتقل ہوتی ہوئی عہد حاضر تک پہنچیں۔ یہ دین تحریر کی ہے کہ بے شمار تاریخی واقعات قدیم کہانیوں کے روپ میں آج ہمارے سامنے بکھرے پڑے ہیں۔ کہانی نے سارے عالم میں بسیرا لیا لیکن یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کی ابتداء سرزمینِ ہند کی مرہونِ منت ہے۔ اس کا خصوصی لگاؤ آغاز سے اپنی درمیانی عمر تک سرزمین مشرق سے رہا۔ ایشیا کے مغربی علاقے خاص کر عرب و ایران نے اس کی پاسبانی کی۔ پرورش، نگہبانی اور میزبانی کے پورے فرائض انجام دیئے۔ وطن عزیز بھی قدیم رشتے کی پاسداری میں پورے حقوق ادا کرتا رہا۔ مصر کہ دنیا کی سب سے قدیم تہذیب کا وارث ہے، سے متعلق اِریک (Erech) کی چھ سات ہزار سال پرانی اور دنیا کی پہلی یک لفظی تحریر ''شہنشاہیت'' اپنے اندر ایک طویل کہانی سموئے ہوئے ہے اور حرص و ہوس کی انسانی فطرت کو یاد دلاتی ہے کہ کس طرح ایک شہر کی مملکت دیگر شہروں پر غالب آنے کی خواہش مند رہتی ہے۔ مصر کے قدیم کھنڈروں کی کھدائی سے تقریباً چودہ سو سال قبل مسیح کی کئی دلچسپ کہانیوں کا پتہ چلتا ہے۔ یہ کہانیاں شاہانِ مصر سے منسوب ہیں اور ان کے سیر و شکار، آداب، تیر اندازی اور مہمات وغیرہ کے واقعات کو اجاگر کرتی ہیں۔

تحریر میں نثر کا وجود گو کہ پہلے عمل میں آیا لیکن ادبی نقطۂ نظر سے نظم نے بیشتر زبانوں میں پہلے ارتقائی مراحل طے کیے یہی سبب ہے کہ دنیا کی اکثر زبانوں کے قدیم ادب میں منظوم کہانیاں بمقابلے نثری کہانیوں کے زیادہ ملتی ہیں مثلاً ہندوستان کی قدیم ترین کتاب، ویدک عہد کی پہلی مقدس دین، رگِ وید میں کہ قدامت جس کی تین ہزار سال ہے، تقریباً ۱۰۰ کہانیاں اپنی ابتدائی شکل میں ملتی ہیں۔ کتاب کے ابتدائی حصہ (ے) ۳۳ میں دو فریقین کے مابین ہونے والی جنگ کو نہایت مؤثر طریقہ

سے بیان کیا گیا ہے۔ سیاسی کشمکش سے بھرپور اس تاریخی واقعہ کے بارے میں گیلڈنز کا خیال ہے کہ اس کا تعلق ویدک عہد کے ابتدائی زمانے سے ہے اور اس وقوعہ کو ایک سیاسی کہانی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے:

> ''دس بادشاہوں کی لڑائی، اصلاً پوروت اور بھارت نام کی رگ ویدک آریوں کی دو خاص شاخوں کی نزاع تھی جس میں غیر آریائی لوگ امدادی فوج کے طور پر شریک ہوئے ہوں گے۔ ایک طرف بھارتوں کی رہنمائی رگ وید کی مشہور شخصیت سوداس کر رہا تھا اور ان کی مدد پر ان کا پروہت وششٹھ تھا اور دوسری طرف ان کے دشمن انس، دریس، یادس، تروشس اور پورس نام کے پانچ زیادہ مشہور قبیلوں کے اور الینا، پکتھا، بھلانس، سیوا اور وشانن نام کے پانچ کم مشہور قبیلوں کے دس بادشاہ تھے مخالف جماعت جس کو رشی وسوامتر نے منظم کیا تھا۔ اس کا سربراہ یوروس تھا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ لڑائی واقعتاً کمتر آریائی قبیلوں کی اپنی جداگانہ انفرادیت کو برقرار رکھنے کی ایک یادگار کوشش تھی لیکن وہ پروشنی ندی پر سوداس کی رہنمائی میں بھارتوں کے ذریعہ مکمل طور پر پسپا کر دیے گئے۔'' (۹)

رگ وید میں ایک اور کہانی ''دیوا ئسر سنگرام'' کی صورت میں ملتی ہے۔ اس کو تمثیلی کہانی کی صف میں جگہ دی جا سکتی ہے۔ سات یا آٹھ صدی قبل مسیح یونان میں دو عظیم کہانیاں لکھی گئیں۔ عظیم یوں کہ پہلی بار ہومر کی ان شعری تخلیقات میں کہانی کا باقاعدہ پن ملتا ہے اور کہانی کے فنی لوازم کو برتا گیا ہے:

> ''یونان کے باکمالوں میں ہومر، نہ صرف رزمیہ نگاری کا بادشاہ سمجھا جاتا ہے بلکہ قصہ نویس ہونے کے اعتبار سے بھی اس کو اوّلیت کا فخر حاصل ہے۔ کیوں کہ اس کی لازوال نظم ''الیڈ'' کی

بنیاد قصہ پر ہے۔"(۱۰)

غرب ایشیائی شہر 'ٹرائے' پر یونانی قبائل حملہ آور ہوتے ہیں اور فتح و کامرانی کے بعد شہر کو تاراج کر دیتے ہیں۔ یہ خیالی وقوعہ رزم و بزم سے آراستہ ہو کر کہانی کی شکل میں "ایلیڈ" کے نام سے منظوم ہو کر اس کے خالق ہومر کو امر کر دیتا ہے۔ دوسری تخلیق "اوڈیسی" بھی ہومر کی ہے۔ یہ ایک طویل مہماتی کہانی ہے۔ دانشمند کپتان اوڈیسیس "ٹرائے" سے اپنے وطن واپس ہوتا ہے۔ سفر کے حالات مہم جوئی سے پُر ہیں۔ یہ تخلیقی واقعات کہانی کے پیرائے میں منظوم ہو کر ہومر کو لازوال شہرت بخشتے ہیں:

"ان دونوں نظموں میں، اسلوب کی دلکشی کے ساتھ رومانی فضا، قصہ پن، مکالمہ اور کردار نگاری کے ایسے بلند پایہ نمونے ملتے ہیں کہ دنیا کی اکثر زبانوں میں ان کے ترجمے کیے جا چکے ہیں، اور علمی و ادبی حلقوں میں آج بھی وہ بڑی دلچسپی سے پڑھے جاتے ہیں۔ چنانچہ دنیا کا شاید ہی کوئی ایسا تعلیم یافتہ اور باذوق آدمی ہو جس نے آکلیز (Achelles) کی جانبازی و شجاعت، ہلن کے حسن و جمال، یولیسیس کی جامعیت و ہمہ گیری اور پنی لوپ (Penelope) کی مستقل مزاجی و وفاداری کے افسانے نہ سنے ہوں۔"(۱۱)

کہانی کے باب میں چھ اور چار سو سال قبل مسیح کا درمیانی عہد خاصہ اہم ہے۔ اس تعلق سے توریت اور زبور کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ مقدس کتابیں بالترتیب حضرت موسیٰ (۶۰۰ ق م سے کچھ پہلے) اور حضرت داؤدؑ پر سرزمین عرب میں نازل ہوئی تھیں۔ عبرانی زبان کی ان مقدس کتابوں سے بہترین قصص، قصہ یوسف، قصہ اصحاب کہف، قصہ سکندر ذوالقرنین، قصہ قارون وغیرہ منسوب ہوئے۔ پھر مذہبی تعلق اور عقیدت کی بنا پر بے شمار ایسی کہانیوں کا چلن شروع ہوا جو انبیاء اور بزرگوں کے واقعات سے پُر ہیں۔ یہی کہانیاں مذہبی قصے کہلائے ان میں سے بیشتر کہانیاں بصورت عہد نامہ قدیم،

آج بھی زندہ ہیں اور پوری عقیدت و دلچسپی سے پڑھی اور سنی جاتی ہیں۔ اسی درمیانی مدت (چھٹی سے چوتھی صدی قبل مسیح) میں پہلی بار نثری کہانیاں دستیاب ہوتی ہیں۔ مذہب نے انسان کو مختلف قدروں اور اخلاقی معیاروں سے آشنا کر دیا تھا پھر دیگر انبیاء کی تعلیمات نے ان کے ذہنوں میں مذہبی رجحان اور اس کے تعلق سے اخلاقی میلان کو اس طرح مضبوط کیا کہ اخلاقی کہانیاں تصنیف ہوئیں۔ ان اخلاقی اور نثری کہانیوں کا تعلق لقمان (ایسپ) سے ہے۔ ان کا عہد وہی معلوم ہوتا ہے جو حضرت داؤدؑ کا ہے۔ ان کی مختصر اور فرضی کہانیاں ایسپس فیبلس (حکایاتِ لقمان) کے نام سے مشہور ہیں۔ فکشن کے محققین یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ قدیم ترین شخص جس کے نثری قصے بآسانی مل سکتے ہیں وہ لقمان ہے۔ لقمان لاطینی اقوام کی زندہ جاوید پیداوار ہے جس کی پند و نصائح سے مملو حکایتیں (کہانیاں) تین ہزار سال سے نوعمروں کے لیے آج تک مشعل ہدایت ہیں۔ یہ کہانیاں آج بھی حکایت نگاری کا بہترین نمونہ بنی ہوئی ہیں۔ اس ضمن میں یونان کی ایک تصنیف ''ایسٹ فیبلس (East Fables) بھی قابلِ ذکر ہے جو کہ حکایات کی شکل میں ہے۔

ایران میں کہانیوں کا سراغ پانچ سو سال قبل مسیح سے ملتا ہے، جب وہاں توحید کا نور آتش پرستوں کے دُھندلکے میں چھپ جاتا ہے اور نیکی اور بدی کی کشمکش شدت سے اُبھرتی ہے۔ اس وقت پورے فارس میں ایک طرف سیامک کے کارنامے نظر آتے ہیں تو دوسری جانب ایرانیوں کے حریف تورانیوں کے واقعات جو زرتشت کو بلخ کی قربان گاہ پر چڑھا دیتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر سومن محی الدین:

> ''اس کی زندگی کے واقعات، روایتی قصے، معجزات و کرامات کے اردگرد جو حاشیہ آرائی ہوئی ہے اس نے اصلیت و صداقت کے خدوخال پر پردہ ڈال دیا ہے۔ صرف اساطیری داستان تاریخ کو یاد ہے۔ راہِ تہذیب کے اولین مسافروں میں اساطیر کے دھندلکے میں جو چہرے مانوس نظر آتے ہیں ان میں

سیامک اس قافلے میں سب سے آگے ہے۔" (۱۲)

چار سو سال قبل مسیح سے ذرا کچھ پہلے ہندوستان میں "رامائن" کی تصنیف ہوئی۔ یہ سنسکرت زبان کا غیر فانی شاہکار ہے۔ اس کو بالمیکی نے لکھا تھا۔ نصیحت آمیز واقعات پر مبنی یہ منظوم کہانی ہے۔ اس میں راجہ شری رام چندر جی کے حالات کو کہانی کے پیرائے میں نظم کیا گیا ہے۔ یہ تصنیف مذہبی تقدس سے قطع نظر تاریخی اہمیت کی حامل ہے اور کہانی کے نقطۂ نگاہ سے بھی اس کی افادیت امر مسلمہ ہے۔ رامائن کے بعد لکھی گئی سنسکرت زبان کی دوسری تصنیف "مہابھارت" بھی غیر فانی کلاسیکی سرمایہ ہے۔ اس تصنیف کے تقدس میں "بھگوت گیتا" کی شمولیت نے اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ اس کی کہانی بھی تاریخی واقعات پر مشتمل ہے۔ کورو اور پانڈو کی درمیانی کشمکش، ان سے متعلق حالات اور شری کرشن جی کے کردار کو مہابھارت میں منظوم کہانی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ "مہابھارت" وید ویاس کی تصنیف ہے کہ قدامت جس کی چار سو سال قبل مسیح خیال کی جاتی ہے۔

جدید تحقیق کی روشنی میں بھاس کی متنازعہ شخصیت سامنے آئی ہے کہ تیسری صدی قبل اُس نے سنسکرت زبان میں تیرہ ڈرامے لکھے۔ (۱۳) اس کا بہترین ڈرامہ سوپن واسودتہ خیال کیا جاتا ہے۔ دوسری صدی قبل مسیح سنسکرت زبان میں شودرک کا لکھا ایک مزاحیہ ڈرامہ مرچھکٹک ملتا ہے جس کی بنیاد تخیلی ہے۔ یہ دونوں مشہور ڈرامے محض مکالموں کی شکل میں نہیں ہیں بلکہ ان میں فن مصوری سے بھی بڑی حد تک کام لیا گیا ہے۔ سوپن واسودتہ یعنی واسودتہ کا خواب میں عشق اور قربانی کا جذبہ موجزن ہے تو مرچھکٹک میں ایک غریب برہمن اور امیر طوائف کی روداد عشق ہے۔ کرداروں کے مزاج میں تضاد کے باوجود یکسانیت ہے وہ یا تو بھولے بھالے ہیں یا پھر حد درجہ چالاک نظر آتے ہیں۔

سنسکرت زبان کے توسط سے، ہندوستانی ڈراموں کے سلسلے میں روایت مشہور ہے کہ جب دیوتاؤں کو اپنی زندگی سے رغبت ختم ہوتی محسوس ہونے لگی تو اُنھوں نے نارد منی کے ذریعہ اپنی کیفیت راجہ اندر تک پہنچائی۔ راجہ اندر نے برہما سے ان کی اُکتاہٹ و

بیزاری کے لیے کچھ مشاغل کی درخواست کی۔ لہٰذا برہما نے رگ وید سے رقص، سام وید سے سرود، یجر وید سے حرکات و سکنات اور اتھر وید سے اظہار و جذبات کا طریقہ اخذ کر کے ناٹیہ وید، ان کے سپرد کیا جو ڈرامہ کی بنیاد بنا۔ اس بابت ڈاکٹر صفدر آہ لکھتے ہیں:

> "دیوتا جن کا راجہ اندر ہے (یعنی اندریاں) برہما (یعنی قوتِ تخلیق) کے پاس گئیں تو برہما نے وید (یعنی علم و حکمت کے ازلی و ابدی خزانے) سے چار چیزیں کلام، موسیقی، اداکاری، اور نورس لے کر ناٹیہ کلا بنائی اور بھرت منی کو دے دی۔" (۱۴)

اور شائد اسی وجہ سے ہندوستانی ڈرامے کے تانے بانے بھرت منی سے جا کر ملتے ہیں اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بھاس کے ڈراموں میں بھرت منی کے اُصول جگمگاتے نظر آتے ہیں۔

تیسری اور پہلی صدی قبل مسیح کے درمیان "جاتک کتھائیں" وجود میں آئیں۔ پالی زبان کی ان کہانیوں کو مہاتما گوتم بدھ کے پچھلے جنموں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ ان کہانیوں کا وجود لنکا میں بھی ملتا ہے۔ جن کا تعلق سنگھالی زبان سے ہے۔ ان کہانیوں کی قدامت ۲۵۰ ق م خیال کی جاتی ہے۔ دوسری اور پہلی صدی قبل مسیح کے درمیانی عہد میں دو بودھ کتھائیں سنسکرت زبان میں لکھی گئیں۔ پہلی کتاب "دیویاوَدان" اور دوسری کتاب "اودان شتک" ہے۔ ان تصانیف کا خالق آشوگھوش ہے جو کنشک کے دربار سے وابستہ تھا۔ "دیویاوَدان" کے بارے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس کی زبان تو سنسکرت ہے لیکن پالی زبان سے بہت زیادہ متاثر ہے۔

ہندوستان میں سنسکرت زبان کی بودھ کتھائیں ان مذہبی قصوں کی یاد دلاتی ہیں جن کی روایت حضرت موسیٰؑ کے عہد سے سرزمین عرب پر عبرانی زبان میں پڑ چکی تھی۔ اس روایت کے لیے فضا اور بھی اس وقت ہموار ہوئی جب حضرت عیسیٰؑ کا سرزمین عرب (فلسطین) میں ورود ہوا اور اُن پر انجیل مقدس کا نزول ہوا۔ عبدالقادر سروری 'دنیائے افسانہ' میں ماسٹرس آف دا انگلش ناول کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> "اگر انجیل مقدس کی بعض روایات کو، جن میں تاریخی

واقعات ادبی اور تخیلی نزاکتوں کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں، قصہ کہتے ہیں، تو اس امر کا اعتراف کرنا پڑے گا کہ مشرق کے ریگستانوں میں قصہ گوئی اسی وقت باضابطہ شکل اختیار کر چکی تھی جس وقت دنیا ابھی تحریر سے واقف بھی نہیں تھی۔" ص: ۱۲۹

انجیل مقدس نے ان قصوں کے لیے مزید مواد فراہم کیا تو حضرت عیسیٰؑ کے پیروؤں نے ان میں اور بھی اضافے کیے اور نئے رنگ و روغن سے ان کو آراستہ کیا۔ چنانچہ ایک عرصہ بعد ان کا رتبہ بھی وہی ہو گیا جو تالمود اور دوسرے عہد ناموں کا تھا۔

پہلی صدی قبل مسیح اور پہلی صدی عیسوی کی درمیانی مدت میں کسی وقت گنا ڈھیہ نے پیشاچی پراکرت میں "برہت کتھا" لکھی۔ اس میں جینیوں کے پیشواؤں کے شب و روز اور ان کے تعلق سے حکایات و روایات کو رومانی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ سنسکرت زبان میں یہ قصہ ساتویں صدی عیسوی میں منتقل ہوا۔ لیکن بہترین ترجمہ شیمیندر کا "برہت کتھا منجری" ہے جو ۱۰۴۰ء میں کیا گیا۔ بعد میں اسی نسخہ کو سامنے رکھتے ہوئے سوم دیو نے "کتھا سرت ساگر" کے نام سے ۸۸-۱۰۶۳ء کے درمیان میں تالیف کیا۔ اس میں انھوں نے "رگ وید" کے زمانے تک کی کہانیوں کے جزئیات کو اخذ کر لیا ہے جس سے قدیم ہندوستانی ادب و آرٹ کے بارے میں بھی معلومات ملتی ہیں۔

سنسکرت زبان کی ایک اور مشہور کتاب "پنچ تنتر" جو کشمیر میں لکھی گئی اور جس کے مصنف وشنو شرما ہیں، کہانی کے نقطہ نظر سے خاصی اہمیت کی حامل ہے۔ حکایت کی شکل میں جانوروں کی زبانی بیان کی گئی کہانیاں نہایت دلچسپ ہیں۔ اور ان کا زمانہ تصنیف ۳۰۰ء خیال کیا جاتا ہے۔ "پنچ تنتر" کے تقریباً چالیس زبانوں میں ترجمے ہو چکے ہیں اس کی بنیاد پر عرصہ تک کہانیوں کی کتابیں لکھی جاتی رہیں۔ "ہت اُپدیش" اس کی بہترین مثال ہے۔ بیتال پچیسی (۱۵) میں پچیس، سنگھاسن بتیسی میں بتیس اور شک سپتتی میں ستر کہانیاں اسی سے اخذ کی گئی ہیں۔ عربی اور پہلوی زبانوں میں بھی اس سے استفادہ کیا گیا ہے۔ "کلیلہ و دمنہ" جس کو عبداللہ بن مقفع نے پہلوی زبان سے ترجمہ کیا تھا، پنچ تنتر کا ہی

چربہ ہے۔ ایران کے وزیر برزویہ نے اسے ۵۳۸ء میں پہلوی زبان میں شاہانِ ایران کے لیے منتقل کیا تھا۔ اسی دور میں ہندوستان میں ایک اور بودھ کتھا ''جاتک مالا'' کے نام سے ملتی ہے جس کے چرچے عرب وایران میں بھی ہوئے، مذکورہ ''جاتک مالا'' کا مصنف آریہ شور ہے۔

یونان کی قدیم کہانیوں میں مائی لیشین ٹیلس (Milasian Tales) ہیں جنھیں ارسطو کے ایک شاگرد نے نثر میں لکھا ہے۔ اسی طرح انٹونیئس ڈیوجینس (Antonious Diogenos) نے چوبیس حصّوں پر مشتمل ایک طویل کہانی لکھی جس میں ڈینیاس (Dinias) اور ڈرسائلس (Dercyllis) کی داستانِ عشق کا ذکر ہے۔ دوسری صدی عیسوی میں اطالوی مصنف اپیولینس (Appuliens) نے گولڈن ایس (Golden Ass) لکھی۔ جس کا دنیا کی کئی زبانوں میں ترجمہ کیا گیا۔

کہانی کے اس ارتقائی سفر میں مذہبی قصّوں کے لیے طلوعِ اسلام بھی فالِ نیک ثابت ہوا۔ قرآن حکیم میں بیان کیے گئے قصّے مقبولِ عام ہوئے۔ ان قصّوں میں سب سے بہتر قصّہ حضرت یوسف علیہ السلام کا مانا گیا ہے۔ حضرت موسیٰ علیہ السلام کے عہد سے روایت پذیر قصّے جن میں انجیل مقدس کے نزول کے بعد مزید اضافے ہو گئے تھے، ان میں سے بعض پر قرآنی قصّوں نے اپنی مہرِ صداقت ثبت کی اور بعض قصّوں کی تجدید کی۔ لیکن قرآن حکیم کے بعد ان مذہبی قصّوں کا سلسلہ تمام ہوا۔ قرآن مجید میں جو قصّے بیان ہوئے ہیں ان کی تفصیل یوں ہے:

> ''قصّہ لقمان، قصّہ آدم، قصّہ ہابیل وقابیل، قصّہ ابلیس، قصّہ موسیٰ وہارون وقارون وطالوت، قصّہ یعقوب، قصّہ عیسیٰ ومریم وزکریا ویحییٰ، قصّہ داؤد وسلیمان وحالات ہاروت وماروت وسبا، قصّہ ابراہیم واسماعیل، قصّہ نوح، قصّہ ہود، قصّہ صالح، قصّہ لوط، قصّہ شعیب، قصّہ ایوب، قصّہ ادریس، قصّہ الیاس، قصّہ خندق، قصّہ اصحاب فیل، قصّہ یوسف، قصّہ

یونس، قصہ اصحاب کہف، قصہ ذوالقرنین و یاجوج و ماجوج،
قصہ بستی باناں۔"

ان قصوں کے سہارے قصص الانبیاء جیسی متعدد کتابیں تصنیف ہوئیں کہ جن کو آج بھی پوری دلچسپی اور عقیدت سے پڑھا جاتا ہے۔ یہ قصے وقت کے تناظر میں تاریخی ادوار پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ قدیم ترین حالات و واقعات سے واقفیت حاصل کرنے کا وسیلہ بنے ہوئے ہیں۔

کہانی کے تعلق سے عظیم ہندوستانی شاعر کالی داس کے سنسکرت زبان میں لکھے ڈراموں کا ذکر بھی ناگزیر ہے کیوں کہ ڈرامہ بھی کہانی کی ایک شکل ہے اور کہانی کے اعتبار سے انھوں نے اپنے پیش روؤں سے بہتر ڈرامے لکھے ہیں۔ ان کے تین ڈرامے "مالوگ اگنی مترا"، "وکرم اروشی" اور "ابھگیان شاکنتلم" بے حد مشہور ہیں۔ ان ڈراموں کا زمانہ تصنیف متنازع فیہ ہے اس لیے حتمی طور پر کالی داس کے عہد کا ہی تعین نہیں ہو سکا ہے۔ مشہور مغربی نقاد ڈاکٹر نیکول (Dr. Allardyce Nicoll) "ورلڈ ڈرامے" کے صفحہ نمبر ۶۲۹ میں اسے چوتھی، یا پانچویں صدی کی تصنیف قرار دیتے ہیں تو ہندوستانی محققین اس کو اجین کے راجہ وکرمادتیہ کے دور سے منسوب کرتے ہوئے قبل مسیح کا بتاتے ہیں۔ بہر حال کالی داس اپنے ڈراموں سے خصوصاً "ابھگیان شاکنتلم" جو "شکنتلا" کے نام سے معروف ہے، بین الاقوامی شہرت حاصل کرتے ہیں۔ ہندوستان میں عرصہ دراز تک کالی داس کے اندازِ بیان اور لب و لہجہ کی پیروی کی گئی اور مختلف زاویوں سے شکنتلا، راجہ دُشینت، بھرت وغیرہ کے کرداروں کو پیش کیا گیا۔ چھٹی صدی عیسوی میں اس فضا سے ذرا کچھ ہٹ کر سبندھو نے "واسودتہ" اور ڈانڈین نے "دس کمار چرتر" لکھیں۔ "واسودتہ" کو حسن و عشق کی داستان سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ تو "دس کمار چرتر" میں دس شہزادوں کے حالات و حادثات کو رنگین لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ ساتویں صدی عیسی میں راجہ ہرش کے تین ڈرامے "پریہ درشکا"، "رتناولی" اور "ناگانند" اور بانڑ کی لکھی مشہور نثری کہانی "کادمبری" دستیاب ہیں۔ آٹھویں صدی عیسوی میں بھوبھوتی نے تین ڈرامے "مہاویر

چرتر"، مالتی مادھو" اور "اتر رام چرت" لکھے۔ نویں صدی عیسوی میں عربی زبان کی عظیم نثری کہانی "داستان الف لیلہ" لکھی گئی۔ اپنی شہرت اور مقبولیت میں یہ داستان اپنی مثال آپ ہے۔ اس کے ترجمے دُنیا کی تقریباً تمام بڑی زبانوں میں ہو چکے ہیں اور آج بھی اس داستان کو بڑے شوق اور چاؤ سے پڑھا جاتا ہے۔ اسی زمانہ میں نیپالی بدھ سوامی نے "برہت کتھا" کا ترجمہ "برہت کتھا اشلوک سنگرہ" کے نام سے کیا۔ ڈاکٹر ایشور دت شیل نے سنسکرت ساہتیہ کا سرل اتہاس، میں مذکورہ ترجمہ کو کہانی کے نقطہ نظر سے پچھلے تمام تراجم پر فوقیت دی ہے کیوں کہ اس میں ایک تسلسل اور کشمکش برقرار ہے۔ لہجہ حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ دسویں صدی عیسویں میں تری وکرم بھٹ کی "نل چمپو"۔ سوم دیو سوریہ کی "یشسیہ تلک چمپو" اور ہریش چندر کی "جیون دھر چمپو" دستیاب ہوتی ہیں۔ سنسکرت زبان میں چمپو کہانی کی وہ قسم کہلاتی ہے جس میں نثر و نظم دونوں کا استعمال ہوتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب جاپانی ادبیات میں نثری کہانیوں کا آغاز ایک عورت، مراسا کی نوشکیلن کے ذریعہ ہوتا ہے جس کی "گنگی مانو گاتری" (۱۰۰۴ء) شاہکار تسلیم کی جاتی ہے۔ گیارہویں صدی کے اختتام میں فرانسیسی شانسو دی ژیست (Chanso de geste) کی کہانیاں ملتی ہیں جو بادشاہ شارلیمان اور اس کی ماں سے متعلق ہیں۔ یہی وہ دور ہے جب انگلستان میں ویلز اور برٹنی کے افسانوی ادب کا سراغ ملتا ہے جس میں شاہ آرتھر کا قصہ بے حد مشہور ہے۔ اور چین میں لی کوان چنگ کے قصے دستیاب ہوتے ہیں جو خونریز جنگوں اور سیاحوں کی مہمات پر مشتمل ہیں۔ لیکن ہمارے ادب کے تعلق سے گیارہویں صدی عیسوی میں لکھی جانے والی کہانیوں میں ایرانی شاعر فردوسی کی منظوم کہانی "شاہنامہ" زیادہ اہم ہے جس نے افسانوی ڈھانچے کو کئی زاویوں سے متاثر کیا۔ فارسی زبان کا یہ غیر فانی شاہکار اپنی شہرت اور مقبولیت میں انفرادی حیثیت کا حامل ہے۔ "شاہنامہ" کے بعد "چہار مقالے" اور نظامی گنجوی کی "ہفت پیکر"، "خسرو شریں" اور "اسکندر نامہ" اور شیخ سعدی کی "گلستان اور بوستان" کی کہانیاں فارس سے نکل کر ایشیاء کے دوسرے ممالک میں اپنا سکہ جما چکی تھیں۔ اسی زمانے میں ترکی عوامی ادب کا سب سے مشہور کردار ملا نصر الدین

ابھرتا ہے، جس کے تعلق سے نہ جانے کتنی کہانیاں عوامی دلچسپی کا سامان بنتی ہیں۔

ہندوستان کی تاریخ میں سیاسی، سماجی اور لسانی اعتبار سے یہ دور بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اسی زمانے میں ہندوکش اور سندھ کو پار کرتے ہوئے مسلمان فاتح کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئے اور رفتہ رفتہ یہاں کے ماحول میں اس طرح رچ بس گئے جیسے عہد قدیم میں آریوں کے دو بڑے گروہ آئے تھے۔ آریائی بولیوں نے ویدک تہذیب کو جنم دیا جس کا اظہار سنسکرت زبان میں ہوا۔ سنسکرت سے پراکرت اور پراکرتوں سے اپ بھرنش وجود میں آئی۔ اب بھرنش کے زمانے میں ہی عربی، ترکی اور فارسی کے اثرات ملک میں پھیلے تو بول چال کے لہجے میں ایک نیا رنگ پیدا ہوا، اور پھر اس کا سلسلہ جنوبی ہند تک پھیلتا چلا گیا۔ اور جب فارسی نے سرکاری زبان کی حیثیت اختیار کی تو ہندوستان کے غیر مسلم دانشور طبقہ نے بھی اس زبان میں اپنے افکار وخیالات کو عموماً قصہ کہانیوں کی شکل میں پیش کیا جس سے ایک دوسرے کی سماجی، اساطیری، اور علمی روایات کو پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔

قدیم کہانی کے اس مختصر جائزے کے بعد اس بات کو تقویت ملتی ہے کہ کہانی ہر عہد میں انسان کو پیاری رہی ہے اور ارتقائے انسانی کے زیر سایہ پروان چڑھی ہے۔ انسان جیسے جیسے آگے کی جانب بڑھتا رہا اپنے علم وفضل میں اضافہ کرتا گیا اور تہذیب وتمدن سے آشنا ہوتا رہا۔ کہانی بھی پھلتی پھولتی اور شاداب ہوتی گئی۔ مختلف ادوار میں ماضی سے وراثت میں پہنچنے والی کہانیوں سے استفادہ کیا جاتا رہا کہ کہانی کا ارتقائی سفر مثنویوں اور داستانوں سے شروع ہوکر، ناول اور افسانہ کے روپ میں عہد حاضر تک پہنچا ہے۔

حواشی

(۱) دنیائے افسانہ، عبدالقادر سروری، ص: ۱۰

(۲) روایت اور بغاوت، سید احتشام حسین، ص: ۱۷۲

(۳) A short history of the world, H.G. Wells P. 42-43

(۴) ان قدیم آثار کے تعلق سے پہلی خبر ۱۸۵۶ میں جان برنٹن (John Brunton) اور ان کے بھائی ولیم برنٹن (William Brunton) نے جنرل کننگھم (Gen, Cunningham) کو دی، لیکن اصلیت میں کھدائی کا کام ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۴ء کے درمیانی برسوں میں ہوا۔ موہن جوڈارو کی کھوج کے نگراں آر۔ ڈی۔ بنرجی، ہڑپا کے دیارام ساہنی، اور نگرانِ اعلیٰ سر جان مارشل تھے۔ (Prehistoric India by Stuart Piggott)

(۵) کشمیر میں بوزہ ہوم کے مقام پر کھدائی کے بعد ہزاروں بلکہ لاکھوں برس پرانی انسانی زندگی کے جو آثار ملتے ہیں تقریباً اسی طرح کے آثار وسطی ایشیاء میں پنجی کند، ختن، ترقان اور آموندی کے طاس میں بھی دستیاب ہوئے ہیں۔

(۶) " For the very earliest of the true men that we know of, were probably quite talkative beings," (A short History of the world p.48)

(۷) کہانی کا ارتقاء، عبادت بریلوی (ادب لطیف، افسانہ نمبر ۱۹۶۱ء)، ص : ۲۹

(۸) افریقہ، ایشیا اور یوروپ

(۹) قدیم ہندوستان میں شودر، ڈاکٹر رام شرن شرما، مترجم جمال محمد صدیقی، ص: ۲۶۔۲۷

(۱۰) دنیائے افسانہ، ص: ۱۱۴

(۱۱) اردو کی منظوم داستانیں، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص: ۶۶۷

(۱۲) فارسی داستان نویسی کی مختصر تاریخ، ڈاکٹر موسن محی الدین، ص: ۶۲

(۱۳) سنسکرت ساہتیہ کا اتہاس، ڈاکٹر دیال شنکر شاستری، ص:۱۰۳

(۱۴) ہندوستانی ڈرامہ، ڈاکٹر صفدر آہ، ص:۲۱

(۱۵) اس داستان کا مرکزی کردار بیتال نامی ایک تیلی ہے جس نے بھوت کی شکل میں راجہ بکرمادت کو پچیس کہانیاں سنائیں۔ یہ سبھی کہانیاں اخلاقی قدروں سے مزین ہیں۔

☆☆☆

مصنف کی دوسری کتابیں

* پریم چند — ایک نقیب　　پہلا ایڈیشن　۱۹۸۷ء
* 　　ہندی ایڈیشن　۱۹۹۶ء
* 　　دوسرا ایڈیشن　۱۹۹۹ء
* اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل　　۱۹۹۱ء
* نثری داستانوں کا سفر　　۱۹۹۵ء